Stampa: Stampatre – Torino

Ristampe: 01 23 45 67 89 Anno: 2008 2009 2010 2011 2012

Creare un ebook da un libro fisico non è un'operazione immediata. Il modo migliore per ringraziarmi del tempo che ci ho speso è farne uno a tua volta, e renderlo pubblico su forum e servizi di file hosting. Ecco come fare, in sintesi:

1) Copia del libro, senza sottolineature 2) Programma OCR (Abby Fine Reader, magari portable) 3) Scannerizza tenendo ben premuto, 250-300 dpi 4) Passa le immagini in AFR 5) Correggi gli errori 6) Salva in doc/html e sistema indice, impaginazione, note, immagini, ecc 7) Share with the world :)

Gli autori

Giaime Alonge insegna storia del cinema al Dams di Torino e al Dipartimento di animazione della Scuola Nazionale di Cinema. È stato visiting professor presso l'Università di Chicago. Tra le sue pubblicazioni: *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento* (UTET Libreria, Torino 2001) e, con Giulia Carluccio, *Il cinema americano classico* (Laterza, Roma-Bari 2006). È coautore delle sceneggiature de *I nostri anni* (2000) e *Nemmeno il destino* (2004), entrambi diretti da Daniele Gaglianone.

Silvio Alovisio è docente di Storia e critica del cinema presso l'Università degli

Studi di Torino. Tra le sue pubblicazioni *Roman Polanski. Chinatown* (2002), *Le voci del silenzio* (2005), *Cabiria & Cabiria* (2006, con Alberto Barbera), *Cineromanzi* (2007) e numerosi saggi sul cinema muto e sul cinema contemporaneo. Collabora con il Museo Nazionale del Cinema.

Paolo Bertetto è professore di cinema nell'Università «Sapienza» di Roma. È stato docente al DAMS di Torino, all'Université Paris 8 e al CSC e direttore scientifico del Museo Nazionale del Cinema. Ha curato numerosi cataloghi e pubblicato vari volumi tra cui *Il cinema d'avanguardia* (1983), *Fritz Lang. «Metropolis»* (1991), *Lenigma del desiderio* (2001, Premio Filmcritica Umberto Barbaro), *Metodologie di analisi del film* (2006), *Lo specchio e il simulacro* (2007).

Giulia Carluccio insegna Storia del cinema nordamericano e Storia e teoria della regia cinematografica al Dams. È tra i fondatori e redattori del semestrale «La Valle dell'Eden». Ha pubblicati numerosi saggi sul cinema muto italiano e statunitense e sul cinema hollywoodiano e su registi come Griffith, Welles, Preminger. Tra le sue pubblicazioni più recenti, *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto* (Kaplan, Torino 2006).

Lino Micciché, docente universitario di Storia e critica del cinema a Trieste, Siena, Parigi (Sorbonne III), attualmente alla Terza Università di Roma (DAMS). Ha pubblicato una quarantina di opere in volume, studiando in particolare il cinema di Antonioni, Visconti, Lattuada, Bolognini, De Santis, Germi, Zavattini ecc.; nonché di Ozu, Rocha, Buriuel, Jancso, Altman, Anghelopoulos ecc. È stato presidente del SNCCI, della FIPRESCI, della CUC, della Biennale di Venezia e della Scuola Nazionale di Cinema.

Giorgio Tinazzi è professore ordinario di Storia e critica del cinema presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova. Ha pubblicato libri su Antonioni, Bresson, Buñuel, Truffaut, sul cinema italiano degli anni Cinquanta, sui rapporti tra cinema e letteratura. Ha curato (in collab.) tre volumi con gli scritti di Antonioni. Dirige la collana «Saggi cinema» presso Marsilio. Ha collaborato per anni con il settore cinema della Biennale di Venezia.

Dario Tornasi insegna Storia del Cinema all'Università di Torino. È autore di numerosi libri fra cui *Il manuale del film. Linguaggio racconto analisi* (con Gianni Rondolino, UTET Università, Torino 1995), *Lezioni di regia* (UTET Università, Torino 2004), *Letteratura e cinema* (con Sara Cortellazzo, Laterza, Roma-Bari 1998), *Ozu* (La Nuova Italia, Firenze 1991), *Mizogucbi* (Il Castoro, Milano 1998), *Il cerchio e l spada. I sette samurai di Kurosawa* (Lindau, Torino 1994), *Anime ferite. Il cinema di Miike Takashi* (Il Castoro, Milano 2006).

Federica Angela Villa è professore associato di Filmologia e di Teoria e metodi

di analisi del film per il Corso di laurea Dams, della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Torino. Il suo studio è rivolto principalmente al cinema italiano del secondo dopoguerra (*Cinema e cultura popolare degli anni Cinquanta*, Vita e Pensiero, Milano 1995; *Il narratore essenziale*, ETS, Pisa 1999) e all'analisi delle forme e dei modi della scrittura per il cinema (*Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002). Di recente pubblicazione: *Nanni Moretti. Caro Diano* (Lindau, Torino 2007). Dal 2003 cura con Giulia Carluccio il progetto del workshop annuale di studi «Il lavoro sul film» (Torino).

Nota introduttiva

Questo libro intende essere letteralmente un'introduzione alla storia del cinema: un'introduzione agile e sintetica che tuttavia non rinunci a fornire indicazioni di metodo e spunti di approfondimento. In questo senso nell'economia di un manuale di poco più di 350 pagine, si è preferito privilegiare l'aggiornamento storiografico e l'approfondimento di alcuni casi esemplari, o l'indicazione di alcune essenziali questioni storico-teoriche, piuttosto che mirare alla completezza o all'esaustività dei dati e delle nozioni. Ciascuno dei quattordici capitoli, che ripercorrono un secolo di storia del cinema, è stato affidato a uno studioso competente sull'argomento, rispettandone la singolarità e la specificità metodologica, nel tentativo di offrire nell'insieme una pluralità e una ricchezza di approcci in luogo dell'unitarietà a volte monocorde di molti manuali. In questa ottica l'équipe che ha dato vita al volume vede riuniti studiosi di diverse università italiane (Torino, Padova, Roma La Sapienza, Roma Tre), garantendo quindi quella apertura e quella flessibilità che anche e soprattutto un'introduzione propedeutica deve avere. D'altronde la pluralità di approcci sottolinea anche il carattere di interpretazione, di lettura documentata ma personale di ogni discorso culturale.

Una certa eterogeneità e differenza di estensione nei diversi capitoli riguarda anche la diversa natura e le singole specificità degli argomenti via via trattati. Accanto a un discorso di carattere generale, sugli autori e le tendenze principali di ogni singolo periodo, in alcuni capitoli compaiono delle «finestre» di approfondimento, dedicate a problemi di natura tecnica ed estetica (un binomio inscindibile nella storia del cinema), dal colore nel cinema muto alla questione del piano-sequenza, sino all'uso degli effetti speciali. Si tratta di problemi centrali, che però vanno al di là dei limiti geografico-temporali dei singoli capitoli, e pertanto godono di una sorta di natura extra-territoriale. A capitoli strutturati intorno a

singole tendenze o momenti della storia del cinema (come il neorealismo o la nouvelle vague) si affiancano capitoli che invece riguardano ambiti produttivi molto vasti e articolati (è il caso del cinema hollywoodiano classico). In genere la scelta è stata da un lato quella di privilegiare la presentazione dei caratteri generali, sotto i profili produttivo, stilistico e narrativo, della cinematografia in questione, dall'altro quella di offrire spunti di approfondimento ed esempi di analisi esplicitamente parziali, ma in qualche modo esemplari in riferimento a generi, autori e movimenti. Si è cercato quindi di evitare un approccio nozionistico, esprimendo un'idea di storia del cinema, capace di integrare la dialettica autore/opera con analisi e considerazioni sulla dimensione produttiva e tecnologica e soprattutto sulle ragioni narrative, stilistiche e figurative.

Paolo Bertetto

Introduzione alla storia del cinema

Capitolo 1 – Il cinema delle origini e la nascita del racconto cinematografico

di Silvio Alovisio

1.1 Dall'invenzione del cinematografo all'egemonia di Hollywood

Una semplicistica convenzione storica attribuisce ai fratelli Louis e Auguste Lumière di Lione l'invenzione del cinema, e individua nella data della prima proiezione pubblica a pagamento del *Cinématographe Lumière* (il 28 dicembre 1895, a Parigi) la simbolica data di inizio della storia del cinema. In realtà l'invenzione del cinematografo è un fenomeno internazionale che coinvolge tutti i paesi economicamente più avanzati (Stati Uniti, Germania, Francia, Inghilterra). Nell'ultimo decennio dell'Ottocento si moltiplicano i tentativi di animare le immagini fotografiche, e quasi non si contano i brevetti di strumenti di ripresa e proiezione. Nel 1891, negli Stati Uniti, Thomas A. Edison e il suo assistente William K.L. Dickson mettono a punto il Kinetoscopio: il dispositivo consente la visione di un brevissimo film a un solo spettatore per volta, che si china sull'apparecchio e vede le immagini in movimento attraverso un mirino. Il rapido declino commerciale di questo visore individuale conferma che il futuro del

cinema è legato alla proiezione collettiva. L'apparecchio brevettato dai Lumière risponde più degli altri apparecchi a quest'ultima esigenza. Il dispositivo richiede: la proiezione su grande schermo; una pellicola su supporto flessibile (il supporto ottimale è la celluloide, introdotta per le fotografie dal 1882); un trascinamento regolare della pellicola a 16 fotogrammi al secondo; un movimento intermittente della ripresa.

Il *cinématographe* sintetizza molte delle innovazioni elaborate da altri ricercatori, fornendone la sintesi tecnologica pronta per lo sviluppo commerciale. La perforazione della pellicola, per esempio, era già stata introdotta nel 1888 da Emile Reynaud, inventore del prassinoscopio (un apparecchio che consentiva con l'ausilio di specchi di proiettare pellicole disegnate fotogramma per fotogramma dallo stesso Reynaud). Le tecniche di proiezione, invece, dovevano molto alle esperienze della lanterna magica (un apparecchio, diffuso già dal Seicento, che utilizzando una fonte luminosa, un condensatore e un obiettivo consentiva la proiezione di immagini dipinte su vetro con colori traslucidi).

Il 28 dicembre 1895 non segna quindi l'inizio della storia del cinema, ma resta una data importante: per la prima volta il cinematografo Lumière esce dai confini ristretti della novità tecnica e aspira a diventare uno spettacolo per un pubblico pagante. Si profila così un nuovo dispositivo spettacolare che, come si vedrà, è anche una forma culturale e un modo di produzione industriale.

Nell'ultimo scorcio dell'Ottocento il cinema non è più una curiosità scientifica, ma non ha ancora una sua identità definita. La proiezione di film non costituisce uno spettacolo autonomo, è allestita in sedi precarie, come caffè o sale da ballo, oppure è integrata all'interno di spettacoli già esistenti come il circo e il teatro di varietà. Il responsabile principale del modello produttivo, sia pure ancora per poco, è l'operatore alla macchina da presa. Nel giro di pochi anni (verso il 1900) si inizia a valorizzare la messa in scena e il film narrativo a scapito delle riprese dal vero (cfr. par. 4). Si precisa inoltre la distinzione di ruoli tra l'operatore e la nuova figura del «regista» (*metteur en scène* in Francia, *director* negli Stati Uniti). Ilmodo di produzione si riorganizza: il regista diventa il responsabile della concezione del film e sovrintende alla sua lavorazione (si tratta del cosiddetto *director system*). Gradualmente si comincia a pensare al film come ad un'attrazione autonoma. Il cinema, in tempi rapidissimi, dienta la forma di spettacolo più popolare. Nascono un po' ovunque le prime sale cinematografiche permanenti, che affiancano (per poi emarginarle dal mercato) le imprese ambulanti. Il fenomeno è particolarmente

vistoso negli Stati Uniti, dove dopo il 1905 si moltiplicano i cosiddetti *nickelodeon.* Si tratta di locali espressamente dedicati al cinema che attirano un pubblico popolare. La ricetta del loro sucessso è nei programmi rapidi (dai sei agli otto film di vario genere, dalle attualità al film con trucchi, dal dramma al film comico, lunghi ciascuno 5-10 minuti), nell'estrema varietà degli orari (per consentire l'ingresso ai lavoratori nella pausa pranzo, o alle donne e ai bambini) e soprattutto nei biglietti a prezzi bassi.

L'aumento esponenziale della domanda di film, legato al boom dei cinematografi nelle città, sollecita un passaggio alla produzione di massa. Intorno al 1905 nascono o si rafforzano le prime grandi strutture produttive. Il paese più forte è la Francia. Georges Méliès (cfr. par. 3), si specializza nel film a trucchi. Charles Pathé e Léon Gaumont, invece, dimostrano minore inventiva artistica ma maggiori capacità imprenditoriali: nell'arco di pochi anni le loro società dominano il mercato francese e si muovono alla conquista dei mercati esteri. La Pathé, in particolare, s'impone come l'azienda leader a livello mondiale.

Un altro grande polo produttivo è l'Italia. Tra il 1908 e il 1914 la qualità e il successo dei film italiani sono un fenomeno mondiale. In Italia il cinematografo arriva presto, nella primavera del 1896, ma le prime strutture produttive nascono dopo il 1905, quindi relativamente tardi rispetto alla Francia o agli Stati Uniti (al 1905 risale anche il primo film a soggetto italiano, *La presa di Roma,* di Filoteo Alberini). Il ritardo è però colmato in tempi rapidi: la Cines di Roma e le case di produzione di Torino (in particolare l'Ambrosio e l'Itala Film) dimostrano, almeno fino a primi anni Dieci, un'eccezionale capacità competitiva. L'Italia si specializza nella produzione di film storici monumentali (che si affermano all'estero dopo il *Quo Vadis?,* 1912, di Enrico Guazzoni, per raggiungere il successo più significativo con *Cabiria*, 1914, di Giovanni Pastrone). Gli altri generi privilegiati dal cinema muto italiano sono il melodramma mondano d'atmosfera dannunziana (da *Ma l'amor mio non muore!,* 1913, di Mario Camerini, a *Il fuoco,* 1915, di Giovanni Pastrone) e il dramma realista (da *Assunta Spina,* 1915, di Gustavo Serena a *Sperduti nel buio,* 1914, di Nino Martoglio).

Una terza grande area produttiva è costituita dalla Danimarca: grazie all'abilità imprenditoriale di Ole Olsen (fondatore della Nordisk, nel 1910 la più grande compagnia di produzione del mondo dopo la Pathé) questo piccolo paese esporta film ovunque, specializzandosi negli intrecci polizieschi e nei drammi torbidi e sensuali (non di rado legati al mondo della prostituzione).

Anche se gli Stati Uniti rappresentano l'area più vasta del mercato mondiale, le case di produzione statunitensi, nel primo decennio del secolo, non riescono a coprire la crescita della domanda interna. La penetrazione dei film americani all'estero è ancora esigua. Lo stallo produttivo è anche causato dalla cosiddetta «guerra dei brevetti»: Edison, per una decina d'anni, tenta di impedire a chiunque lo sfruttamento commerciale del cinema rivendicando l'esclusività dei brevetti su cineprese, proiettori e pellicole.

Dopo il 1908 l'industria cinematografica in formazione si trasforma su scala internazionale per ampliare la base del suo pubblico, muovendo alla conquista della classe media. Vi è una riorganizzazione dei luoghi del consumo (aumenta il numero dei cinema eleganti, così come il prezzo del biglietto). La produzione assume dimensioni industriali.

Dal 1906 nascono le serie comiche. Le prime produzioni seriali comiche sono francesi, interpretate da André Deed (Boireau in Francia, poi Cretinetti nella

trasferta in Italia) e Max Linder, ma già all'inizio degli anni Dieci si sviluppa una più forte e innovativa produzione comica negli Stati Uniti, grazie soprattutto all'azione imprenditoriale e al talento creativo di Mack Sennett, regista e produttore formatosi con Griffith alla Biograph e poi fondatore, nel 1912, della nota casa di produzione Keystone (dove esordiscono come attori, tra gli altri, Roscoe «Fatty» Arbuckle, Ben Turpin e Charlie Chaplin). Sennett, attraverso numerosi e brevi film a una o due bobine, perfeziona il modello della cosiddetta *slapstick comedy*, cioè della comica «violenta» (*slapstick* significa letteralmente «schiaffo-bastone»), fatta di sberle, cadute, torte in faccia, con una comicità farsesca e catastrofica, capace di fornire una rilettura stravolta e grottesca della società. La formula che spiega il successo internazionale delle comiche della Keystone è tutta nel succedersi ripetitivo ma fulmineo delle gag (lungo trame che stravolgono la consequenzialità spazio-temporale e i rapporti di causa-effetto delle azioni), nella caratterizzazione estrema dei personaggi (i poliziotti inetti della serie *Keystone Cops,* le attraenti fanciulle della serie *Bathing Beauties*), in una velocità ritmica ineguagliata dalle comiche europee (con un uso serrato delle risorse del montaggio, un dinamismo acrobatico basato sulla plasticità e sulla meccanica dei corpi). Max Linder, André Deed, Mack Sennett e altri comici contribuiscono in modo decisivo all'affermazione della produzione cinematografica in serie su scala industriale.

I film, intorno al 1910, sono dunque prodotti secondo logiche di crescente standardizzazione (la distinzione fondamentale è quella per generi), in modo da garantire la riconoscibilità del prodotto e il suo continuo ricambio.

Queste trasformazioni sollecitano un cambiamento anche nelle strutture del cinema statunitense. I produttori americani cercano di trovare un accordo che ponga fine alla «guerra dei brevetti». Edison e le altre grandi case come la Biograph e la Vitagraph capiscono che è necessario un controllo del mercato: nel 1908 si costituisce così il potente trust della Motion Picture Patents Company (MPPC). L'accordo monopolistico riesce a ridurre la massiccia presenza francese, italiana e danese nel mercato interno.

A livello distributivo si registra il passaggio dal sistema della vendita delle pellicole a quello del noleggio (favorendo il ricambio dell'offerta). Cambiano anche le forme dello spettacolo: il cinema narrativo diventa l'opzione quasi esclusiva, mentre alcuni generi entrano in crisi (il documentario, il film a trucchi). Per coinvolgere la borghesia si vuole investire il cinema di responsabilità morali, ma soprattutto si cerca di legittimaelo sul piano culturale attingendo largamente al

patrimonio letterario. In Francia, con l'appoggio della Pathé, nasce la Film d'Art, che s'impegna negli adattamenti da testi teatrali famosi e interpretati da attori della Comédie Française. Negli Stati Uniti Adolf Zukor si ispira alla Film d'Art per fondare la Famous Players in Famous Plays, embrione della futura Paramount.

La crescita della domanda incoraggia l'aumento degli investimenti e il salto verso le grandi produzioni. Dopo il 1910, prima in Europa e poi negli Stati Uniti (malgrado l'iniziale contrarietà della MPPC, fedele al film di 300 metri, equivalenti a circa 15 minuti di proiezione), si impone il film di lungometraggio (nel 1913 lo standard è sui 1000-1200 metri, equivalenti a circa 60 minuti). La sua definitiva affermazione è incoraggiata dal successo dei film storici italiani e dei sensuali melodrammi danesi.

I primi anni Dieci segnano la rapida espansione dell'industria cinematografica americana: l'area centrale della produzione si sposta da New York alla costa del Pacifico, nella zona intorno a Los Angeles, e in particolare nel piccolo sobborgo di Hollywood. La California, che garantisce ottime condizioni climatiche per le riprese in esterni e un'articolata varietà di paesaggi, diventa la meta privilegiata di quelle case «indipendenti» che contrastano la MPPC di Edison (in pieno declino dopo il 1912) e che imboccano con convinzione la strada del lungometraggio.

Le cinematografie europee (e in particolare Italia, Francia, Russia e Svezia), negli stessi anni, tendono invece a differenziarsi sempre di più come «scuole nazionali» (cfr. par. 6), anche per l'autonomia creativa dei singoli registi, decisamente superiore rispetto al contesto statunitense. Lo scoppio della prima guerra mondiale, nel 1914, rovescia definitivamente i rapporti di forza tra Europa e Stati Uniti, a pieno vantaggio di questi ultimi. I due paesi esportatori più importanti, Francia e Italia, escono dal conflitto pesantemente indeboliti. Dopo il 1916 il cinema americano impone al mondo un'egemonia che dura ancora oggi. La guerra, tuttavia, non costituisce l'unica ragione del primato americano. Il cinema statunitense, nel corso degli anni Dieci, mette a punto un apparato industriale di straordinaria efficienza. Le piccole compagnie di distribuzione e produzione tendono a fondersi in aziende più grandi a concentrazione verticale (capaci cioè di controllare la produzione del film, la sua distribuzione e proiezione nelle sale): nascono nel corso del decennio l'Universal, la Paramount, la Warner Bros., la Fox Film Co. e molte altre case importanti. Il modo di produzione si trasforma, nasce il *producer system:* dopo il 1914 al centro del processo di lavorazione non vi è più il

regista, ma il *producer* (produttore). Nel *producer system* il regista è solo il responsabile delle riprese del film (con poche ma significative eccezioni di autonomia, da David Wark Griffith al già ricordato Mack Sennett, da Cedi B. De Mille a Charles Chaplin), mentre il produttore lo è dell'intera lavorazione. Il principio basilare di questa nuova organizzazione (base fondamentale dello *studio system*, cfr. cap. 3) risiede nella diversificazione e nella specializzazione dei ruoli. Si elaborano nuove strategie per garantire un'efficace confezione del prodotto e la sua vendibilità. La novità più importante, in questa prospettiva, è la nascita dello *star system*: se nel cinema dei primi anni il nome dell'interprete non era nemmeno indicato nei titoli di testa o nei manifesti pubblicitari, a vantaggio del marchio della casa di produzione, adesso invece si fa dell'attore principale il veicolo pubblicitario del film e il fulcro del processo produttivo.

1.2 Modi di rappresentazione nel cinema delle origini: attrazione e narrazione

II cinema delle origini costituisce un sistema relativamente stabile, per molti versi estraneo al cinema che seguirà. Noël Burch (Burch, 2001) propone di definire questo sistema «Modo di Rappresentazione Primitivo» (MRP), per distinguerlo dal «Modo di Rappresentazione Istituzionale» (MRL), coincidente con il cinema narrativo classico di Hollywood.

L'elemento fondante del MRP risiede in una concezione tendenzialmente autonoma dell'inquadratura. L'inquadratura, e non il montaggio, è il centro privilegiato della rappresentazione. Fino al 1902 la maggioranza del film è «monopuntuale» (ossia costituito da una sola inquadratura). Dal 1903 si inizia a registrare una moltiplicazione dei piani (con una media iniziale di dieci inquadrature per film), ma almeno fino al 1906 anche in questi film «pluripuntuali» (cioè costituiti da più inquadrature) la comunicazione tra le inquadrature è minima: il film è una giustapposizione di scene singole. Ogni piano, prima di lasciare il passo al successivo, deve esaurire l'azione che si sviluppa all'interno del quadro.

L'inquadratura del cinema «primitivo» presenta alcuni elementi caratteristici: un'illuminazione uniforme; la cinepresa tendenzialmente fissa e in posizione prevalentemente frontale; l'uso frequente del fondale dipinto; il mantenimento di una considerevole distanza tra la macchina da presa e gli attori. La concezione del piano come entità autonoma implica ovviamente una diversa logica di montaggio.

Si parla infatti di un montaggio «non continuo», nel senso che non è ancora stato messo a punto un sistema di raccordi tra le inquadrature che fluidifichi l'inevitabile discontinuità prodotta dai cambi di inquadratura. Conseguentemente può accadere che nel passaggio tra due inquadrature si apra una brusca ellissi. Ancora più spesso si ha un montaggio ripetitivo dell'azione: quando l'azione si prolunga da un'inquadratura alla successiva, si ripete nella seconda inquadratura una parte dell'azione che era già terminata nella prima, creando un effetto di sovrapposizione temporale.

La relativa stabilità del MRP non esclude un dinamismo interno. Tom Gunning e André Gaudreault hanno individuato nel periodo 1895-1915 l'esistenza di due differenti modalità di organizzazione del discorso cinematografico: il sistema delle «attrazioni mostrative» e il sistema dell'«integrazione narrativa» (Gaudreault, Gunning, 1989, pp. 49-63).

Nel sistema delle «attrazioni mostrative» la priorità risiede nell'atto di attrarre facendo vedere. Di qui la centralità dell'«attrazione», ossia del trucco e dell'evento fuori dell'ordinario. L'attrazione del cinema delle origini è molto vicina all'attrazione del circo, del vaudeville e di altri spettacoli che ospitavano il cinema all'interno dei propri dispositivi. I film dei primi anni si popolano quindi di funamboli, contorsionisti, danzatrici, clown, animali ammaestrati ecc.

Se nel cinema delle attrazioni la componente narrativa è molto debole, nel cinema dell'«integrazione narrativa» il racconto diventa l'elemento portante del sistema. Le inquadrature non sono più elementi autonomi ma si integrano nella più vasta unità del racconto. La centralità del racconto implica l'avvio di un processo di «linearizzazione» narrativa delle inquadrature: in altri termini, le riprese, tra il 1904 e il 1908, tendono sempre di più a essere realizzate in funzione del montaggio. I primi tentativi di articolare una forma narrativa lineare si hanno con le riprese degli incontri di boxe e con le versioni cinematografiche della Passione di Cristo

realizzate alla fine dell'Ottocento. Ma in questi casi lo spettatore, per cogliere pienamente una continuità narrativa, doveva avvalersi di competenze estranee al film: era necessario conoscere il Vangelo o le regole del pugilato. Una svolta più significativa nel processo di linearizzazione è rappresentata dai film ad inseguimento (cfr. par. 4).

Il passaggio dal cinema delle attrazioni al cinema dell'«integrazione narrativa» implica anche un cambiamento nelle relazioni tra il film e lo spettatore. Nel regime dell'attrazione c'è uno spettatore che guarda e un attore che sa di esibirsi di fronte al pubblico. Questo contatto diretto tra mondo del film e mondo della sala, nel cinema dell'integrazione narrativa è completamente negato. Il film narrativo costruisce un universo chiuso in se stesso. Il MRI elabora una serie di regole per costruire l'illusione della continuità. Lo spettatore è assorbito all'interno del racconto, dove è invitato ad assumere una posizione di centralità con la complicità di una cinepresa ubiqua. Ma per essere assorbito nella diegesi lo spettatore deve diventare invisibile, non può essere visto da un personaggio che si muove all'interno del racconto. Non stupisce dunque che già all'inizio degli anni Dieci i produttori americani proibiscano agli attori di guardare in macchina.

Il cinema delle attrazioni è la modalità dominante almeno fino al 1908. Il cinema dell'integrazione narrativa, invece, comincia a prevalere dopo il 1908 e si estende grosso modo fino al 1915, preludendo al cinema narrativo classico. Queste ipotesi di periodizzazione, tuttavia, vanno recepite con cautela, non solo perché inevitabilmente semplificano delle trasformazioni di grande complessità, ma anche perché i due regimi della rappresentazione non sono delle entità astrattamente separabili (cfr. par. 3-4). L'attrazione, d'altronde, non sparirà mai dall'orizzonte della rappresentazione cinematografica: per esempio la si ritrova in forma esplicita nel *musical*, o negli effetti speciali del cinema contemporaneo.

1.3 Visione e spettacolo: Lumière, Méliès

La tradizione storiografica attribuisce a Lumière e Méliès il ruolo di padri fondatori del cinema, in posizioni contrapposte. Lumière è la vita colta sul fatto, le riprese in esterni, il rifiuto di una messa in scena, insomma un cinema della realtà, tendenzialmente non narrativo. Méliès è il promotore di un cinema più spettacolare (con significative aperture al racconto), un cinema del trucco e del mondo

inventato dentro gli spazi chiusi dei teatri di posa.

Questa antitesi, da tempo messa in discussione, perde la sua rigidità se ricollochiamo il cinema di Lumière e Méliès all'interno del cinema dominante nei primi anni, quello appunto dell'«attrazione mostrativa Lumière e Méliès lavorano entrambi a un cinema della mostrazione: la fotografia animata della realtà e il trucco sono i due aspetti di uno stesso regime spettacolare che, prima di raccontare, vuole «far vedere».

Dopo la presentazione pubblica del Cinématographe, Louis Lumière promuove la formazione di un certo numero di operatori: questi iniziano a girare il mondo per arricchire regolarmente un catalogo di «vedute» che arriverà a contare 1422 titoli. La rapida commercializzazione del prodotto è resa possibile dalle caratteristiclhe stesse dell'apparecchio: il Cinématographe è una macchina leggera, e assolve tutte le funzioni richieste dall'attività cinematografica (ripresa stampa dei positivi, proiezione). In questo modo gli operatori possono lavorare in fretta e in autonomia. Gli operatori riprendono parate militari, cerimonie ufficiali, esposizioni, vedute delle città d'arte, paesaggi esotici.

Il film Lumière è un prodotto in serie: è costituito da una sola inquadratura di circa 50 secondi (il caricatore della cinepresa non può contenere più di 17 metri di pellicola). La cinepresa è quasi sempre fissa, ma a volte è collocata su un supporto mobile (un treno, una ondola ecc.); si privilegia la veduta d'insieme, con un'angolazione di ripresa preferibilmente decentrata, per evitare l'intasamento prospettico della ripresa frontale.

L'unità dei film, al di là della diversità dei soggetti, è data dai flussi di movimento. I monumenti celebri e gli scorci noti delle città sono riconoscibili, ma è come se fossero relegati sullo sfondo, in quanto elementi statici. I protagonisti dell'immagine sono piuttosto il corpo o l'oggetto in movimento e le traiettorie delle folle. La veduta Lumière non nasconde comunque le sue ambizioni estetiche: l'immagine è sempre «ben confezionata», l'ottima qualità fotografica delle emulsioni Lumière consente agli operatori di restituire nelle immagini la gamma sfumata dei grigi e il dinamismo della luce.

Sul piano compositivo l'immagine Lumière è centrifuga, nel senso che il movimento degli oggetti deborda i limiti del quadro. Si pensi per esempio alla traiettoria del treno ne *L'arrivée d'un train à la Ciotat* (*t.l.* L'arrivo di un treno alla Ciotat, 1895): il suo ingresso nel quadro fisso genera una sensazione di dinamismo, e l'uscita della loco-motiva oltre il quadro ricorda allo spettatore l'esistenza di uno

spazio fuori campo potenzialmente illimitato. Nei film Lumière di finzione (poco più del 10% della produzione complessiva) questa dimensione debordante dell'immagine viene meno. Si veda il celebre L'arroseur arrose (t.l. L'innaffiatore innaffiato, 1895). Quando il ragazzo cerca di scappare fuori campo, il giardiniere lo agguanta, proprio ai limiti del quadro, e lo riporta al centro del campo per punirlo. Subito dopo il giardiniere torna al lavoro e il monello può uscire di campo. È come se l'intenzione di raccontare una storia trasformasse il giardino in un teatro. L'inquadratura non è più un frammento prelevato dal mondo reale ma un palcoscenico chiuso sul quale deve esaurirsi tutta l'azione narrativa.

I film Lumière non si impongono a lungo sui mercati: già a partire dal 1898 la produzione accusa una netta recessione. Lo spettacolo cinematografico in formazione cinema richiede non più semplicemente la mostrazione, la meraviglia del movimento del mondo. E necessario differenziare il prodotto, orientarsi anche verso la realizzazione di film di finzione. Questa opzione sarà assunta con maggiore impegno in Francia da Méliès e dalle grandi case di produzione Pathé e Gaumont.

Georges Méliès è tra i primi a concepire la produzione di film nei termini dell'invenzione artistica e del lavoro di messa in scena. Nel 1888 il giovane Méliès rileva la gestione del teatro Robert Houdin, uno dei luoghi leggendari dell'illusionismo a Parigi. Sul piccolo palcoscenico di questo teatro Méliès allestisce degli sketches in cui mescola numeri di prestidigitazione, trucchi, scenette comiche. Méliès intuisce quasi subito le possibilità di estensione dei trucchi offerte dal cinema. Già dall'aprile del 1896 il programma del suo teatro si arricchisce di «proiezioni animate». Méliès si concentra sulla produzione di film a trucchi, trasformando il suo interesse per il cinema in un'imponente attività imprenditoriale. Fonda una casa di produzione, la Star Film (con oltre 500 titoli fino al 1913), e costruisce nel giardino della sua villa di Montreuil-sous-Bois il primo teatro di posa moderno (una struttura in vetro, per sfruttare la luce solare). Il cinema di Méliès inventa un mondo meraviglioso, più burlesco e parodistico che terrificante. I suoi film postulano universi impossibili eppure coerenti, capaci di sostituirsi per intero alla realtà esplorata negli stessi anni dalla cinepresa dei Lumière.

Méliès frequenta tutti i sotto-generi del film a trucchi: dalla scenetta con giochi di prestigio ai viaggi immaginari (i suoi film più celebri sono non a caso *Le voyage dans la Lune*, t.l. Il viaggio sulla luna, 1902 e *Voyage à travers l'impossible*, t.l. Viaggio attraverso l'impossibile, 1904), dalla fiaba alla farsa astronomica. I procedimenti più utilizzati sono l'arresto/sostituzione (arresto della ripresa, sostituzione di uno o più elementi della scena, nuovo avvio della ripresa: la continuità apparente della ripresa veniva poi ripristinata in sede di montaggio) e la sovrimpressione (che gli consente di giocare con una sua ossessione, lo sdoppiamento e la scomposizione del corpo).

Il cinema di Méliès si muove con soluzioni originali tra teatralità e narratività. L'unità di base dei suoi racconti è sempre la singola scena, che non è quasi mai sezionata in inquadrature. La cinepresa è tendenzialmente fissa, gli effetti dinamici

sono spesso un'illusione legata al movimento di elementi interni al profilmico. Questa immobilità del punto di vista può sembrare paradossale, perché il tema narrativo prediletto da Méliès è il viaggio. I viaggi messi in scena da Méliès sono peraltro piuttosto articolati, e quindi creano strutture narrative lineari in estensione, con metraggi per l'epoca inconsueti. In verità solo di rado, nei viaggi di Méliès, vi è un'autentica progressione del racconto. Prevale piuttosto la successione di eventi tendenzialmente non continui. L'elemento centrale resta l'attrazione. Méliès è interessato al contenuto delle singole scene piuttosto che al loro montaggio. Questi elementi caratteristici del cinema delle attrazioni non escludono comunque la presenza sporadica di strategie di racconto legate al montaggio. Nel finale di *Le voyage dans la Lune*, per esempio, l'astronave precipita verso terra, si vede il proiettile uscire rapidamente di campo. Nell'inquadratura successiva il proiettile è ripreso nel momento del tuffo nell'oceano. Nella terza inquadratura il proiettile, visto attraverso un acquario, s'infila nell'oceano e finisce sul fondo.

La parabola creativa e commerciale di Méliès si esaurisce nei primi anni Dieci. Le ragioni del declino sono molteplici. La Star Film si rivela strutturalmente molto debole di fronte alle nuove esigenze di organizzazione della produzione emerse dopo il 1908 (cfr. par. 1): i ritmi produttivi sono ormai frenetici e standardizzati, si richiede un apparato industriale che mal si concilia con la cura minuziosa dei particolari tipica dell'«artigiano» Méliès. E poi si deve registrare un declino dell'interesse del pubblico nei confronti del fantastico: il dramma e la comica sono ormai i generi dominanti.

1.4 Ricerche linguistiche e linearizzazione narrativa: il primo cinema inglese ed Edwin S. Porter

Tra il 1896 e il 1906 si sviluppano le possibilità tecniche e spettacolari del trucco, ma al tempo stesso si elaborano alcune soluzioni di montaggio che saranno fondamentali per l'elaborazione del **MRI:** all'interno di questa dinamica internazionale il primo cinema inglese si distingue per la sua particolare e influente capacità inventiva.

Personalità come James Williamson e George Albert Smith (i due pionieri lavorano nella zona di Brighton, nel Sud dell'Inghilterra), o come Robert William Paul e Cecil Hepworth, raggiungono risultati di assoluto rilievo sul piano della ricerca linguistica e narrativa.

Nei film dei pionieri inglesi si nota in primo luogo un'attenzione per la

componente attrazionale del trucco. Alcune tra le opere più riuscite di James Williamson, per esempio, sono quelle in cui il debole pretesto narrativo è sorretto dall'efficacia del trucco. L'attrazione è spesso anche il frutto di un gioco con il cinema stesso. In *The Big Swallow* (ti. Un grande boccone, 1901), in particolare, un signore che non vuole farsi riprendere si avvicina minacciosamente alla cinepresa fino ad occupare l'interezza del quadro, spalanca la sua bocca ripresa in primissimo piano e inghiotte l'apparecchio e l'operatore.

I risultati più significativi e anticipatori ottenuti dai pionieri inglesi, tuttavia, riguardano le nascenti logiche di montaggio.

La tendenza alla divisione dell'azione in diverse inquadrature correlate è già evidente in un film di Smith del 1899: *The Kiss in the Tunnel* (t.l. Il bacio nel tunnel): qui l'azione è sezionata in tre inquadrature (il treno che entra nella galleria / l'interno dello scompartimento con i due amanti che si baciano / il treno che esce dalla galleria). Smith lavora anche sulla divisione in più inquadrature di uno stesso spazio, oppure sceglie di alternare le immagini di qualcuno che guarda alla visualizzazione di ciò che l'osservatore sta guardando. Un esempio di queste ricerche è *Grandma's Reading Glass* (ti. La lente della nonna, 1901), interamente costruito sull'alternanza tra le inquadrature in campo totale di un bambino e una nonna seduti allo stesso tavolo, e le inquadrature in piano ravvicinato degli oggetti che il bambino vede attraverso la lente di ingrandimento della nonna (un canarino, un orologio, l'occhio della nonna).

Se Smith, come si è detto, offre un contributo importante al problema della frammentazione della scena in diverse inquadrature, Williamson è invece più interessato a lavorare sulla continuità d'azione tra inquadrature girate in spazi diversi. In *Stop Thief !* (t.l. Fermate il ladro!, 1901) il regista mette in successione più inquadrature di spazi contigui per rappresentare l'inseguimento di un ladro. Con *Stop Thief!* Williamson definisce il prototipo di uno dei più fortunati generi delle origini del cinema: il film ad inseguimento (*poursuite*). Il procedimento di linearizzazione del racconto attraverso l'inseguimento diventerà una modalità ricorrente nel cinema narrativo delle origini. Burch sostiene addirittura che il principio della continuità narrativa, fondamento del MRI, nasce proprio con la *poursuite*.

In *Fire!* (t.l. Al fuoco!, 1901) Williamson mette in scena una storia più articolata: una casa inizia a bruciare, intervengono le autopompe, un pompiere soccorre un uomo intrappolato nella sua stanza, e subito dopo ne salva anche la figlia. La

concatenazione dei legami causa-effetto tra le inquadrature è perfetta. L'unità narrativa (il salvataggio) cattura l'attenzione dello spettatore e consente a Williamson di connettere due spazi questa volta non contigui ma distanti (la casa e la caserma). A differenza che in *Stop Thief!* qui abbiamo anche un uso corretto dei raccordi di direzione. Fino al 1903 uno dei procedimentrpiù usati per legare le inquadrature era la dissolvenza (la si trova per esempio in molti film di Méliès). Nel caso di *Stop Thief!* e di *Fire!,* invece, il passaggio da un'inquadratura alla successiva è realizzato tramite uno stacco, prima che l'azione sia interamente conclusa. La cinepresa, inoltre, manifesta i primi segni di quell'ubiquità che sarà poi costitutiva del MRI, portando lo spettatore dentro una casa che sta bruciando, prima che l'inquilino se ne accorga.

Si è visto come una parte delle ricerche condotte da Smith e Williamson si indirizzi verso il racconto cinematografico: questa tendenza, tra il 1903 e il 1906, assume dimensioni internazionali. Negli Stati Uniti il film narrativo diventa l'opzione privilegiata intorno al 1903 (cfr. par. 1). Tra i registi che contribuiscono a fare del film di finzione la principale risorsa dell'industria cinematografica americana, Edwin S. Porter è certamente il più significativo. Ilcontributo di Porter è importante proprio perché si muove tra soluzioni tipiche del MRP e strategie che già prefigurano le soluzioni narrative del MRI. *Life of an American Fireman* (t.l. Vita di un pompiere americano, 1902), per esempio, riprende lo spunto narrativo di *Fire!* di Williamson, ma vuole trasformare il pompiere da semplice «ruolo» a personaggio, con una sua interiorità (nella prima inquadratura Porter visualizza un suo sogno). Il montaggio evidenzia tuttavia i legami ancora forti con il MRP: l'azione del salvataggio del bambino è infatti prima ripresa per intero dall'interno della stanza e poi nuovamente ripresa dall'esterno nell'inquadratura successiva, creando quell'effetto di sovrapposizione temporale che già conosciamo.

Anche il film più celebre di Porter, *The Great Train Robbery* (t.l. La grande rapina al treno, 1903), mescola elementi tipici del cinema delle attrazioni con importanti conquiste sul piano della narrazione. Il film racconta in 14 inquadrature la storia di una banda di rapinatori che assalta un treno. Il montaggio cerca di costruire una certa continuità spazio-temporale tra le inquadrature, ma non riesce ancora a rappresentare la simultaneità delle azioni (assalto al treno / liberazione del telegrafista della stazione) con un montaggio alternato. Le inquadrature spesso esauriscono in se stesse la durata di una scena, ma in alcuni casi (la fuga dei banditi,

l'inseguimento) l'azione si sviluppa attraverso più inquadrature. In *The Great Train Robbery* quindi coesistono delle inquadrature con funzione puramente narrativa (la breve inquadratura che mostra i banditi in fuga verso la locomotiva) e piani più vicini a una logica mostrativo-attrazionale. Rientra in quest'ultima tipologia il celebre primo piano del bandito che spara verso la cinepresa e quindi verso lo spettatore: l'inquadratura non si integra con lo sviluppo dell'azione, tant'è vero che secondo le indicazioni del Catalogo Edison poteva essere montata all'inizio o alla fine del film. La distanza tra l'attore e la cinepresa si riduce per creare un'attrazione che aggredisca lo spettatore.

1.5 Nascita di un'istituzione: David W. Griffith e l'emergenza del cinema classico

Come si è visto nel par. 1, l'aumento della domanda di film narrativi legato al boom dei *nickelodeon* incoraggia dopo il 1905 la nascita del *director system* e la conseguente centralità della figura del regista. Un ruolo decisivo in questi cambiamenti che condurranno alla nascita del **MRI è** svolto da David Wark Griffith.

Nell'estate del 1908 Griffith **è** scritturato dalla Biograph come regista. Tra il 1908 e il 1913 Griffith realizza per la Biograph oltre 450 film (lo standard prevalente **è** il film a una bobina lungo circa 15 minuti). Negli anni della Biograph Griffith promuove sperimentazioni linguistiche ed espressive che eserciteranno una notevole influenza sull'emergenza dello stile narrativo classico. Griffith si concentra in particolare sulle diverse opzioni di montaggio, ma studia anche le risorse drammatiche della profondità di campo, **è** attirato dal dinamismo della composizione interna al quadro e dall'eloquenza simbolica dei dettagli, dei primi piani, dei contrasti di luce.

Attribuire a Griffith il ruolo di padre fondatore del linguaggio cinematografico classico sarebbe tuttavia una semplificazione. Griffith non è uno sperimentatore isolato, perché opera in un contesto vivace di reciproche influenze. L'oggettiva importanza della sua attività si esprime piuttosto in un lavoro di sistemazione e di messa a punto delle risorse linguistiche e spettacolari del cinema, finalizzato alla radicale trasformazione del **MRP.** Questo lavoro si pone due obiettivi fortemente correlati: da un lato si tratta di rendere comprensibili strutture narrative sempre più complesse; dall'altro lato si vuole investire il cinema di responsabilità ideologiche e

morali.

Sul versante dell'intelligibilità del racconto una delle preoccupazioni dominanti di Griffith è quella di costruire attraverso il montaggio un universo continuo e omogeneo a partire da un materiale essenzialmente discontinuo e frammentario (le inquadrature). È quindi necessario codificare una sintassi della continuità, in modo da rendere comprensibili le complesse relazioni temporali che si intrecciano nello spazio composito «ricostruito» dal montaggio. Questo lavoro definisce un vero e proprio «sistema» di regole e strategie che organizza la materia narrativa, gli dà forma e chiarezza, e facilita l'assorbimento dello spettatore all'interno del racconto.

Questo sistema del racconto in formazione offre dunque allo spettatore un punto di vista sempre più capace di spostarsi con relativa disinvoltura tra spazi e tempi diversi. L'ubiquità dell'istanza narrante e la sua aspirazione al pieno coinvolgimento dello spettatore sono particolarmente evidenti nella più nota tra le strutture formali messe a punto da Griffith: il montaggio alternato. Grazie al montaggio alternato lo spettatore inizia a capire che la successione tra due inquadrature non solo può significare una relazione prima-dopo tra la prima e la seconda inquadratura (come avevano già verificato i pionieri inglesi), ma può anche esprimere una relazione di simultaneità tra due azioni. La variante più celebre di questo meccanismo di sospensione/rinvio è il *last minute rescue* («salvataggio all'ultimo minuto»), che Griffith utilizzerà sistematicamente anche nei lungometraggi.

Con Griffith, come si è detto, il cinema viene investito, forse per la prima volta in modo così sistematico, di responsabilità moralizzatrici. I suoi film sono attraversati da un umanitarismo disincantato ma in fondo ottimista, da un'esaltazione dei valori della comunità, dal mito della nuova nazione, da un tormentato manicheismo puritano. L'attenzione ricorrente ai pericoli sociali (la

malattia mentale, l'alcoolismo, i contrasti di classe) aspira sempre alla ricomposizione dell'unità famigliare. Il lieto fine diventa la forma narrativa privilegiata di questa ideologia della riconciliazione.

Per sviluppare il suo discorso morale Griffith si serve soprattutto dei personaggi (la cui crescente centralità all'interno del racconto cinematografico è per altro un elemento fondante del MRI). In *The Drunkard's Reformation* (t.l. La redenzione di un ubriacone, 1909), per esempio, un padre di famiglia quasi alcolizzato si redime dopo avere assistito alla rappresentazione teatrale de *L'Assommoir* di Zola. L'alternanza tra le inquadrature del palcoscenico, dove si consuma la tragedia famigliare di un bevitore, e le inquadrature del padre di famiglia seduto in platea con la figlia (e sempre più sconvolto) crea una sorta di montaggio «psicologico» molto efficace.

Se Griffith lavora con sistematicità sulle possibilità narrative ed espressive del montaggio, ciò non vuol dire che nei suoi film vi sia già una piena operatività delle regole del cinema classico. L'inserzione del primo piano, per esempio, crea spesso un effetto di discontinuità. Il valore del primo piano griffithiano, d'altronde, eccede spesso la sua funzione narrativa, per assumere una valenza simbolica quasi universale, soprattutto nel trattamento dei volti. Il volto in primo piano ha una valenza espressiva che allontana per un istante lo spettatore dal racconto, per trasformare il personaggio stesso in emblema di una particolare condizione interiore o sociale.

Queste dialettiche tra visione e narrazione, tra discontinuità e continuità diventano ancora più complesse quando Griffith abbandona lo standard dei film a un rullo per realizzare lungometraggi.

In *La nascita di una nazione* (*The Birth of a Nation*, 1915) Griffith pone al centro di un lungometraggio di eccezionale durata (12 rulli per 180 minuti di proiezione) la ferita ancora aperta della guerra civile americana (1861-1865). La politica abolizionista di Lincoln, la secessione sudista, la battaglia di Petersburg, la nascita del Ku Klux Klan non costituiscono nel film un semplice sfondo. La Storia e i drammi degli individui si integrano in un complesso equilibrio tra epica e psicologia. Griffith esprime una visione individualistica della Storia: gli eventi si mettono in moto quando un uomo (per esempio Lincoln) decide di passare coraggiosamente all'azione. Con queste premesse ideologiche Griffith non può né vuole approfondire l'analisi su un evento complesso come la guerra civile americana. Lo scontro fratricida è messo in scena come un'inutile catastrofe, ma non è una tragedia capace di dividere per sempre una nazione. Nelle celebri sequenze della battaglia di Petersburg vi è un'alternanza di inquadrature tra i fronti opposti, quasi a suggerire un'identità tra gli avversari, come se la guerra unisse i contendenti proprio mentre li divide. I violenti corpo a corpo sono compensati dal gesto conciliatorio del colonnello Cameron che rischia la vita per soccorrere un avversario ferito. L'autentica tragedia, per Griffith, è l'assassinio di Lincoln, un attentato che eliminando la forza ordinatrice del singolo genera il disordine della collettività, rappresentato dai radicali come Stoneman, ma soprattutto dai neri. Griffith guarda sempre con preoccupazione critica chi turba l'ordine sociale: in questo caso i responsabili della rottura sono i neri che non vogliono stare al loro posto. Il conflitto ordine-disordine è messo in scena da Griffith con strategie discorsive efficaci. Nella seconda parte del film i neri conquistano gradualmente visibilità, ma in un'accezione negativa, perché occupano con violenza gli spazi dei bianchi. Verso la conclusione Griffith mette in scena uno dei salvataggi all'ultimo minuto più celebri della storia del cinema: la capanna dei veterani dell'Unione dove si sono rifugiati il dottor Cameron e altri bianchi è assediata dai neri, ma i cavalieri del Ku Klux Klan riescono ad arrivare prima che accada il peggio. La ricomposizione dell'unità si esprime con l'espulsione dell'uomo di colore dall'inquadratura e dal racconto. Il montaggio alternato è l'esito stilistico di questa strategia ideologicamente manichea: due serie di inquadrature si oppongono nel montaggio, e il fine ultimo di questa irriducibile opposizione di spazi consiste nell'evitare che il Male, rappresentato dai neri assalitori, possa contaminare lo spazio unitario e puro del Bene. Il film scatena dure polemiche (d'altronde la fonte letteraria del film era costituita dal romanzo razzista *The Clansman*, di Thomas Dixon Jr.), provoca anche violenti tumulti razziali, ma è uno dei più grandi successi del cinema muto statunitense, e contribuisce a imporre il cinema come «spettacolo di qualità» negli eleganti teatri americani.

Con il film successivo, *Intolerance* (*id.*, 1916), Griffith realizza un film dalle ambizioni ancora più vaste. Il regista intende offrire una rappresentazione del tema dell'intolleranza attraverso i secoli, e per farlo costruisce una struttura narrativa innovativa, articolata in quattro-episodi (la caduta di Babilonia, alcuni momenti del

Vangelo, il massacro degli Ugonotti – i protestanti francesi – nella Parigi del Cinquecento, una storia contemporanea di conflitti sociali). Come e più che in *La nascita di una nazione* la Storia garantisce l'unità narrativa. Le quattro storie, realizzate con stili diversi, si alternano nel montaggio, legate a ogni passaggio da un *leitmotiv* che vuole ricordare il tema centrale della tolleranza: l'inquadratura di una madre che dondola una culla.

L'episodio babilonese s'ispira ai film storici italiani dei primi anni Dieci. Dai kolossal di Pastrone e Guazzoni Griffith riprende il monumentalismo scenografico. L'episodio biblico rinvia alla tradizione delle prime Passioni cinematografiche (una successione di *tableaux vivants*). L'episodio francese si rifa alla Film d'Art (cfr. par. 1), con una scenografia, un gioco attoriale e una fissità della cinepresa largamente debitori della scena teatrale. L'episodio contemporaneo invece riprende e sviluppa i temi della sperequazione sociale già affrontati da Griffith in alcuni film Biograph; sempre dall'esperienza Biograph Griffith inscrive in *Intolerance* il modello della storia a *suspense*, con l'intensificazione ritmica e drammatica prodotta dal montaggio alternato (in particolare nella corsa finale per salvare il protagonista dell'episodio contemporaneo destinato al patibolo). Griffith imprime al film un'accelerazione progressiva: da un inizio lento, che consente allo spettatore di inserirsi nei differenti contesti narrativi, si passa gradualmente alla corsa vertiginosa del finale: verso la conclusione si ha quasi la sensazione che le storie tendano a fondersi l'una nell'altra. L'aumento dell'interazione patetica tra i diversi episodi sottolinea il loro comune precipitare verso l'eventualità di una vittoria dell'intolleranza (Babilonia sta per cadere nelle mani di Ciro, Gesù sta per essere crocifisso, la strage di San Bartolomeo è imminente, il ragazzo è condannato alla forca). Questo presentimento di perdita è accresciuto da Griffith per generare nello spettatore un senso di angoscia, pronto a rovesciarsi nella gioiosa liberazione del finale.

Intolerance, un po' per l'enormità delle spese, un po' per il messaggio pacifista poco gradito in un paese che stava per entrare in guerra, si risolse in un grave fallimento commerciale. Questo insuccesso per certi versi implicò un forte ridimensionamento delle ambizioni e dell'autonomia creativa di Griffith. Dopo *Intolerance* il regista continuerà a dirigere lungometraggi di rilievo fino al 1931, ma la stagione più intensa della sua parabola artistica può dirsi conclusa nel 1916.

1.6 I poteri della messa in scena: le opzioni «alternative» delle scuole europee

Dopo il 1910 aumenta la diversificazione tra il cinema europeo e quello degli Stati Uniti (cfr. par. 1). Il cinema americano predilige la ricerca sul montaggio, mentre le nascenti scuole europee optano per un'apparente scelta di conservazione: potenziare le risorse espressive della scena non sezionata dal montaggio, soprattutto attraverso la valorizzazione della profondità di campo. Questa biforcazione stilistica non consegna tuttavia il cinema europeo a un destino di retroguardia: il cinema degli anni Dieci in Francia, in Italia, in Danimarca, in Svezia, in Russia è tutt'altro che immobile sul piano dell'invenzione stilistica.

In Francia la Pathé approfondisce la ricerca sulle possibilità espressive del fondale dipinto, realizzando scenografie con suggestivi effetti tridimensionali: una direttrice di ricerca che coinvolge soprattutto la Gaumont, con Louis Feuillade, e l'Eclair, con Victorin Jasset. Una ricerca analoga la si può cogliere, con risultati ancora più spettacolari, nei kolossal storici italiani dei primi anni Dieci. Il film più rappresentativo di questa produzione è senza dubbio il già ricordato *Cabiria.* Per legittimare culturalmente il suo film Pastrone chiede la collaborazione di D'Annunzio: il poeta si limita a rivedere le didascalie e a inventare il nome di qualche personaggio, ma per la promozione spettacolare è accreditato come il responsabile del film. L'importanza storica di *Cabiria* risiede soprattutto nella valorizzazione dei poteri della messa in scena (nel senso originario di portare qualcosa in scena per farlo vedere). Le singole inquadrature del film dilatano la visibilità e la dinamicità interna della scena. Lo spazio scenografico, per esempio, non è più un fondale dipinto bidimensionale: le scenografie diventano le reali (e monumentali) protagoniste dell'inquadratura. La villa patrizia di Catana, il tempio di Moloch, le mura di Cirta non sono superfici prospettiche ma vere costruzioni architettoniche, spazi vivi che sovrastano gli eventi umani, i movimenti delle masse, i destini dei singoli. Anche la particolare utilizzazione della luce rivela in *Cabiria* il desiderio di intensificare la potenza della scena. Pastrone usa con abilità una delle grandi novità tecniche di quegli anni: la lampada elettrica ad arco. Con la luce elettrica Pastrone ha la possibilità di governare con maggior precisione la direzione dei fasci di luce: il risultato è in molti casi sorprendente, perché si moltiplicano gli effetti di contrasto (in particolare nelle sequenze dell'eruzione dell'Etna, della Sinfonia del fuoco e della battaglia navale di Siracusa), le ombre, i fuochi, i volti illuminati dal basso. La soluzione di messa in scena più innovativa di *Cabiria* risiede però nell'uso del carrello, appositamente brevettato da Pastrone nel 1912. In *Cabiria* il carrello viene usato molto spesso, come se si trattasse di un procedimento abituale nel cinema del periodo (in realtà la macchina da presa, nei primi anni Dieci, si limitava più che altro a spostarsi su perno fisso con movimenti panoramici, e raramente si muoveva su un supporto mobile). Questa diffusa presenza della cinepresa in movimento implica una discreta variabilità di funzioni.

La funzione più ricorrente è la connessione, all'interno dello stesso piano, tra due o più elementi della scena (si può partire dal piano generale per inquadrare una porzione particolare, o viceversa). In altri casi il carrello vuole semplicemente scoprire e dilatare la vastità scenografica di un ambiente.

Lontana dalla magniloquenza scenografica e dagli artifici scenici del kolossal storico è invece la ricerca stilistica ed espressiva condotta dall'attore e regista Emilio Ghione, una delle personalità più significative del cinema muto italiano. Il suo nome è legato soprattutto al celebre Za la Mort (nel gergo della malavita «Viva la morte»), singolare personaggio in evoluzione (da spietato re dei bassifondi a temibile e romantico difensore dei deboli e degli oppressi): una figura vagamente ispirata agli eroi criminali dei popolari e coevi serial cinematografici francesi come *Fantomas* (1913) o *Les vampires* (1915), del già ricordato Louis Feuillade. In film a episodi come *Il triangolo giallo* (1917), *I topi grigi* (1918), *Dollari e fraks* (1919), Ghione introduce una recitazione nuova e stilizzata, priva di enfasi e gesticolazioni eccessive, giocata sull'energia contratta e nervosa del corpo smagrito e sulla misteriosa eloquenza del volto scavato, scolpita nelle inquadrature da un'illuminazione fotografica dura e contrastata. I suoi film si muovono all'interno di un cinema di genere aperto alle pulsioni e all'immaginario, ma rivelano anche una sensibilità atmosferica alla realtà delle periferie urbane.

Il cinema danese, come si è detto, almeno fino ai primi anni Dieci è uno dei più influenti e conosciuti del mondo: i registi più significativi sono Urban Gad, August Blom e Benjamin Christensen. Il contributo della Danimarca a un cinema della scena e della profondità di campo è importante soprattutto per le ricerche sull'illuminazione. Christensen, per esempio, trova negli effetti di controluce e nelle ombre la cifra stilistica dominante del suo film d'esordio, il melodramma spionistico *Der Hemmelighedsfulde X* (t.l. Il misterioso X, 1913). Christensen utilizza in modo ricorrente una composizione tipica del cinema danese: la ripresa delle sagome dei personaggi da un interno scuro con la cinepresa rivolta verso un varco di luce (una porta aperta, una vetrata ecc.). I registi danesi lavorano con insistenza sulla direzionalità e la fonte dei fasci luminosi. Spesso i personaggi si fanno strada nell'oscurità tenendo in mano una lanterna, o entrano in una stanza buia accendendo la luce. La dislocazione molto bassa dei riflettori produce ombre lunghe sulle pareti. Anche le fonti naturali di illuminazione diventano efficaci risorse espressive.

Il cinema svedese inizia a produrre film significativi dal 1913, grazie soprattutto

all'attività di due registi, Mauritz Stiller e Victor Sjöström (entrambi si trasferiranno a Hollywood nei primi anni Venti): Sjöström in particolare, dimostra di possedere un'eccezionale abilità nell'uso drammatico della profondità di campo già dal suo primo film importante, *Ingeborg Holm* (*id.,* 1913). Se la prevalente attenzione alla profondità di campo rischiava di appiattire la messa in scena cinematografica su quella teatrale, Sjöström, in realtà, dimostra di avere pienamente compreso le sottili differenze tra le due diverse logiche di rappresentazione. Si pensi all'uso delle figure poste in primo piano e giustapposte all'azione che si svolge sullo sfondo (in *Ingeborg Holm* la morte del marito di Ingeborg è ripresa in primo piano mentre sullo sfondo, in un'altra stanza, il figlio gioca inconsapevole e spensierato). In alcuni film successivi di Sjöström — per esempio *I proscritti* (*Berg-Ejvind och hans hustru*, 1917) – emerge un'altra importante specificità del cinema nordico: il sentimento della natura, l'utilizzazione espressiva del paesaggio come elemento portante dell'azione e specchio delle tensioni interiori.

Anche il cinema russo, dopo il 1913, si muove all'interno di questo modello «alternativo» europeo, ma con determinazioni originali: la sua relativa autonomia si spiega anche con la chiusura delle importazioni durante la prima guerra mondiale, un evento che favorisce lo sviluppo delle case di produzione nazionali. La produzione si specializza nella realizzazione di sofisticati e malinconici melodrammi di sapore decadente. Il regista più noto è Evgenij Bauer. Le peculiarità stilistiche dei suoi film sono inconfondibili: la recitazione (ispirata dal teatro di Čechov e dalle pose statiche delle dive italiane) è rallentata e piena di pause, la regia privilegia l'inquadratura lunga e statica, il racconto, sempre subordinato alla qualità pittorica del quadro, si conclude sistematicamente con un finale tragico (tipico del melodramma teatrale russo ottocentesco). La logica rappresentativa si concentra soprattutto sulla composizione interna della singola inquadratura. Bauer lavora su interni molto spaziosi inquadrati in campo lungo: le scenografie sono raffinate, ricche di riferimenti all'Art Nouveau, e nella loro ampiezza sovrastano il personaggio. L'inquadratura diventa una struttura complessa e richiede, per essere «letta», una durata incompatibile con le logiche del montaggio narrativo statunitense.

LA MUSICA E IL COLORE NEL CINEMA MUTO

È convinzione infondata ma diffusa che il cinema muto sia caratterizzato dall'assenza di suoni e di colori: in realtà il film delle origini aveva quasi sempre un accompagnamento musicale, e le sue potenzialità spettacolari erano accresciute da efficaci tecniche di colorazione della pellicola.

Inizialmente la musica di un pianoforte in sala aveva il compito di coprire il fastidioso ronzio del proiettore: quest'ultimo non era isolato in un'apposita cabina, come oggi, ma era posizionato dentro la sala. La presenza del pianoforte, tuttavia, non era solo imposta da cause tecniche: la musica «in diretta» aumentava anche il potere evocativo dell'immagina. Le prime colonne sonore del cinema nascono dalla creatività di alcune figure professionali oggi scomparse: i maestri di musica, i rumoristi

e gli «imbonitori» (più conosciuti con il termine francese dì *bonimenteurs*). I primi musicisti che lavorano per il cinema costituiscono una categoria eterogenea: in origine sono dei veri e propri «manovali» della tastiera, sottoposti a turni massacranti e insidiati dalla crescente concorrenza delle pianole meccaniche e dei giganteschi *carillons* polistrumentali. Verso il 1910 inizia, almeno nei locali più signorili, l'era delle orchestre: in principio si tratta di orchestrine composte da sei-otto elementi, ma successivamente, nei cinema più sfarzosi e monumentali, si utilizzano vere e proprie orchestre sinfoniche, anche con cinquanta musicisti e il coro. Sia i pianisti che le orchestre ricorrono alle cosiddette «selezioni musicali», ovvero collezioni di brani di repertorio validi per ogni tipo di situazione drammatica. Negli anni Dieci, quando la borghesia si riavvicina al cinema e il film diventa anche un evento mondano e culturale, si diffonde l'uso di comporre delle partiture originali, scritte anche da musicisti celebri.

A differenza dei musicisti, gli imbonitori hanno avuto una vita molto breve, tra il 1900 e il 1905. In quel periodo i film, come si è visto, sono composti da poche inquadrature, e il racconto si presenta incerto e lacunoso. Ecco allora l'utilità dell'imbonitore, chiamato a parlare al pubblico nella penombra, per commentare le immagini e per renderle più comprensibili. Il *bonimenteur* scomparirà gradualmente, soppiantato dalle nuove soluzioni di montaggio e dall'uso crescente delle didascalie.

I rumoristi, forti di una secolare tradizione teatrale, sono i «lavoratori del suono» più inventivi: manovrando complicati apparecchi o ricorrendo a soluzioni semplici ma efficaci (lastre di latta, ceci secchi ecc.) ottenevano effetti sonori sorprendenti.

Negli anni del cinema muto si moltiplicano anche i tentativi di colorare le immagini: si tratta sempre, è importante ricordarlo, di un colore aggiunto, applicato in un secondo tempo sul supporto in bianco e nero. Il primo metodo, in ordine di tempo, è quello della colorazione di ogni singolo fotogramma con un pennellino. La colorazione a mano, prediletta da Méliès, era un lavoro lunghissimo e costoso (per dieci minuti di proiezione bisognava colorare diecimila immagini). Quando il cinema, dopo il 1906, iniziò ad assumere dimensioni industriali, si brevettò un sistema più rapido: la colorazione *à pochoir* (un complesso dispositivo di colorazione meccanica a tampone che consentiva l'impiego di cinque-sei colori diversi). Successivamente, verso il 1908, si introdussero due nuove tecniche di colorazione: la tintura (o imbibizione) e il viraggio. Fino alla prima metà degli anni Venti la maggioranza dei film saranno colorati con l'uno o con l'altro sistema (o tutti e due). I due sistemi sono accomunati dal principio della monocromia: sul fotogramma si distribuisce un solo colore. Nell'imbibizione la pellicola è immersa in una soluzione acquosa di materia colorante, e quindi il colore si distribuisce uniformemente su tutto il fotogramma. Nel viraggio invece, in ragione di un differente processo chimico, la sostanza colorante non copre in modo indistinto tutto il fotogramma ma solo le parti impressionate, quelle scure (il cielo, per esempio, può restare una superficie bianca). I colori del muto avevano essenzialmente due funzioni: potevano rendere più credibili gli eventi fisici (il blu per la notte, il rosso per il fuoco ecc.) oppure accrescevano il valore simbolico di condizioni emotive particolari (ancora il rosso per la violenza, la drammaticità o l'amore, il verde per sensazioni di rinnovamento e speranza ecc.).

Capitolo 2 - Il cinema europeo degli anni Venti

di Paolo Bertetto

Gli anni Venti costituiscono non soltanto il momento di massima espansione del

cinema muto, ma anche uno dei periodi di più forte affermazione del cinema come sistema segnico complesso prodotto dal lavoro di messa in scena. La ricchezza di invenzioni tecniche e formali degli anni Venti dimostra le potenzialità del cinema e le sue possibilità straordinarie di espressione e di figurazione. In fondo proprio le mancanze strutturali del cinema muto, sollecitano la ricerca e spingono ad inventare nuove soluzioni e nuove tecniche per arricchire i processi comunicativi ed espressivi. La mancanza del sonoro labiale-sincrono suggerisce modi diversi di organizzazione della rappresentazione e lo sviluppo di forme visivo-dinamiche estremamente variate e differenziate.

Considerati a lungo come il periodo del «montaggio sovrano», cioè dell'affermazione del montaggio come procedura compositiva essenziale, gli anni Venti sono invero il momento della piena affermazione della messa in scena, che coordina in un progetto formale coerente le componenti molteplici del cinema. E se il cinema sovietico produce esperienze complesse di montaggio dialettico, epico o non narrativo e il cinema francese effettua pratiche filmiche caratterizzate da un montaggio ritmico ed intensivo, il cinema tedesco al contrario lavora con impegno prioritario sulla figurazione del visibile e sulla dimensione dell'inquadratura dinamica. Mentre l'avanguardia elabora una sperimentazione totale che inventa i propri criteri e le proprie procedure al di fuori di ogni regola precedentemente stabilita.

2.1 Il cinema muto tedesco tra espressionismo e figurazione

2.1.1 Il cinema espressionista

Nonostante la sconfitta bellica, la Germania conosce nel dopoguerra un'affermazione cinematografica di particolare livello, grazie ad una industria quanto mai articolata ed efficiente, seconda solo a quella americana. L'industria tedesca si avvale di una organizzazione funzionale della produzione, della distribuzione e della presenza di un circuito di sale piuttosto ampio. Alla nascita di numerose case di produzione già negli anni Dieci, si contrappone poi negli anni Venti una tendenza opposta verso la fusione di diverse società, che trova nella costituzione dell'UFA (Universum Film AG) il momento di maggiore rilevanza. Sino al 1926 la produzione tedesca segue una politica articolata che punta a creare un nuovo pubblico, coinvolto dai progetti narrativi e spettacolari, ma insieme è attenta alla creazione di una nuova esperienza di cultura di massa. Più delle altre cinematografie europee, il cinema tedesco si propone insieme, di porre la cultura artistica, architettonica, teatrale e letteraria al servizio del nuovo medium, e di sfruttare i valori culturali come elementi di assicurazione della validità del prodotto cinematografico e della sua vendibilità. Non solo la cinematografia tedesca può contare su architetti-scenografi di prim'ordine, come diceva Lang, ma si avvale anche della collaborazione di scrittori, di drammaturghi, di pittori che garantiscono un'interazione continua tra il gusto e le immagini filmiche e i rispettivi universi culturali e artistici. Questa ricchezza di contributi non è poi limitata alle esperienze

più apertamente estetiche del cinema tedesco degli anni Venti, l'espressionismo e il Kammerspielfilm, ma investe anche il cinema di genere, che va dal fantastico al film storico-spettacolare, dal dramma sociale alla commedia.

L'identificazione abituale del muto tedesco con l'espressionismo deve essere ampiamente ridimensionata, non perché l'espressionismo cinematografico non sia stata una esperienza rilevante, ma perché ha costituito soltanto una tendenza all'interno di un quadro realizzativo ben più ampio e diversificato. Così, ad una considerazione generica del movimento, è bene sostituire una interpretazione intensiva che punti a individuare i caratteri forti dell'immaginario e dello stile espressionista nel cinema. Il cinema espressionista effettua una sintesi radicale tra immaginario e stile, realizzando attraverso una valorizzazione particolare del lavoro di messa in scena, una forma espressiva di particolare intensità. Il cinema espressionista è certo segnato in primo luogo da una ricerca forte sulla configurazione dell'immagine e quindi sullo spazio e sulla scenografia che le inquadrature possono esaltare. Tutti gli elementi della scena (profilmico) sono rielaborati in modo artificiale per affermarne l'incisività e la forza espressiva. La messa in scena coordina tutte le componenti per ottenere una forma caratterizzata da una intensità e da una vibrazione visiva e spirituale particolari. I contorni delle scenografie sono spesso alterati, irregolari, segnati da una deformazione esplicita e tendenzialmente irrealistica. Scenografi grandi e meno grandi come Warm, Röhrig, Neppach, architetti come Poelzig, pittori come Klein e Reimann creano scene di suggestione assoluta. Anche i costumi sono conformi agli spazi e ai personaggi. Sono operazioni di stilizzazione intensiva e deformante del visibile, che non esprime soltanto un gusto, ma si propone di oggettivare una concezione del mondo, un sentimento, a volte un'idea nelle configurazioni visive. La tensione, la spinta utopica, l'angoscia, il dolore, l'ossessione dei personaggi sono direttamente impressi nella materia scenica, diventano configurazioni oggettive ed espressive grazie al lavoro della regia. Gli spazi sono «paesaggi impregnati d'anima» (Eisner), i volti, i corpi sono segni intensivi, quasi geroglifici visivi. La recitazione degli attori riflette questo rafforzamento dell'espressività e rende più forti i gesti, più sottolineati i movimenti, più marcata la mimica che si avvale di un trucco particolarmente elaborato. Ai fini espressivi essenziale è poi il lavoro sull'illuminazione. Il cinema espressionista scompone il visibile attraverso un uso intenzionale di una luce fortemente contrastata, mediante la contrapposizione di luci ed ombre, di settori di luce ricavati all'interno di spazi bui, in un gioco metodico di illuminazioni e di oscurità. Il mondo non è visibile semplicemente: sembra quasi che la visione delle cose debba necessariamente avventurarsi nell'enigma dell'oscurità, nell'incertezza della luce. Grandi direttori della fotografia come Wagner, Freund, Hoffmann, Hameister orchestrano la luce e l'ombra in una partita senza fine di grandissima suggestione visiva. E questa contrapposizione tra luce e tenebra non è soltanto un modo di vedere, ma si carica di implicazioni simboliche, diventa una visualizzazione della lotta tra bene e male, tra forze demoniache e istanze morali. Il montaggio è funzionale all'esibizione delle

configurazioni visive, non è mai troppo rapido, in quanto deve permettere all'immagine di essere pienamente vista dallo spettatore. I montaggi alternati, i raccordi sono effettuati con progressiva abilità, segnando un passaggio verso la flessibilità e la pienezza della messa in scena. È un cinema metaforico-intensivo, che valorizza il piano più della successione delle inquadrature, gli elementi figurativi del piano più di quelli ritmici, la ricchezza delle componenti visive, informative ed emozionali della scena, più della velocità dell'azione.

L'immaginario del cinema espressionista è poi abitato da personaggi che tendono disperatamente verso un obiettivo senza raggiungerlo, o che violano le leggi e le regole del vivere in nome di un ideale o di un'ossessione da cui non possono liberarsi; sono personaggi che mescolano istanze di ribellione verso l'ordine naturale o l'assetto sociale, con esperienze di angoscia e di frustrazione. È un immaginario che mette in scena insieme la debolezza e la fragilità del soggetto e il suo delirio di potenza, le incertezze e la mobilità dell'io e le identità ambigue e moltiplicate. È un immaginario che propone una galleria di doppi dell'umano, di vampiri, di mutanti, di cloni, di sonnambuli, che si intrecciano con le figure del genere fantastico.

L'affermazione del cinema espressionista è generalmente correlata al successo di *Il gabinetto del dottor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) di Robert Wiene, realizzato su una sceneggiatura di Mayer e Janowitz e con la scenografia di Warm, Reimann e Röhrig.

Tuttavia altri film legati soprattutto al mondo fantastico, ma anche al tema dell'identità, sono realizzati negli anni Dieci e potrebbero almeno essere considerati come antecedenti del vero e proprio cinema espressionista: sono *Lo studente di Praga* (*Der Student von Prag,* 1913) di Stellan Rye, *Il Golem* (*Der Golem*, 1914) di Paul Wegener e Henrik Galeen, ma anche *Der Andere* (t.l. L'altro, 1913) di Max Mack, tratto da un dramma espressionista di Lindau. Non bisogna dimenticare infatti che il movimento espressionista nelle altre arti si afferma alla fine del primo decennio con il gruppo di Die Brücke (Kirchner, Heckel, Schmidt-Rotduff) e che all'inizio degli anni Dieci con la formazione di Der Blaue Reiter (Kandinskij, Marc, Macke) è già in piena espansione. E il teatro espressionista conosce il momento di massimo sviluppo negli anni Dieci con autori come Kaiser, Sorge, Toller e registi come Stein e Jessner.

Un film come *Il gabinetto del dottor Caligari* in ogni modo costituisce una radicale trasformazione del modo di pensare il cinema e presenta una sintesi nuova tra immaginario e stile della messa in scena. A lungo al centro di discussioni, leggende e testimonianze contrastanti, *Il gabinetto del dottor Caligari* merita di essere considerato nella complessità dei suoi elementi compositivi, coordinati da un progetto registico forte. Invece di valutare *Caligari* un film di sceneggiatura o di scenografia, o come un film teatrale, si tratta di coglierne la coerenza visiva, la ricchezza dell'immaginario e le sue novità radicali. Il film, costituito da un prologo, una storia centrale raccontata da un personaggio interno, Francis, e un epilogo, narra la storia di un ciarlatano da fiera, Caligari, che ipnotizza un sonnambulo,

Cesare, per fargli compiere alcuni omicidi, finché è smascherato nella sua doppia veste di direttore dell'ospedale psichiatrico e di assassino. Ma alla fine si scopre che il narratore è degente nello stesso ospedale psichiatrico e il direttore è un medico equilibrato e attento. L'ultimo sguardo del direttore, tuttavia, ambiguo e non privo di aspetti minacciosi riapre alla fine il dubbio, facendo del film un'opera complessa in cui si fronteggiano verità differenti e tutte non persuasive. Come rappresentazione della difficoltà a percepire la verità e della varietà irriducibile dei punti di vista soggettivi, il film costituisce una delle prime esperienze filmiche legate alle problematiche della filosofia contemporanea e risente del clima di messa in discussione della realtà, della cosa in sé e della verità che caratterizza l'eredità di Nietzsche. Ma il film è soprattutto conosciuto per la configurazione particolare delle immagini e per l'uso di scenografie irrealistiche, deformate, fatte di case sghembe e distorte, di spazi irregolari, di oggetti amplificati, di giochi allucinati di luci ed ombre, spesso disegnate sugli stessi fondali. Sono immagini che oggettivano adeguatamente una visione angosciata e alterata del reale e presentano un mondo ridotto a spazio allucinato, a ossessione interiore. Come scrive Wiene «per l'artista espressionista ciò che è esterno è apparente. Egli cerca piuttosto di rappresentare quello che è interiore. [...] Oggi noi comprendiamo tramite l'espressionismo come il reale sia indifferente e come l'irreale sia potente». Il fascino segreto di *Caligari* consiste anche nel suo carattere di scena di fantasmi e di enigmi. Dopo *Caligari*, Wiene realizza altri film di impronta espressionistica, come *Genuine* (*id.,* 1921) e *Delitto e castigo* (*Raskolnikow*, 1923), in cui si avvale ancora di scenografie deformate e distorte per esprimere una dimensione allucinatoria e ossessiva. Soprattutto nel secondo film, tratto dal romanzo di Dostoëvskij, la città come gli interni e in particolare le stanze e le scale presentano una realtà deformata che sembra uscire da un incubo o da una catastrofe. Le scenografie alterate attestano l'alterazione della psiche. Il cinema diventa un vettore rappresentativo per mostrare i fantasmi interiori.

Non meno radicale nello sviluppo di un cinema grafico, fatto di scenografie dipinte, è poi *Dall'alba a mezzanotte* (*Von Morgen bis Mitternacht*, 1920), di Karl Heinz Martin, tratto da un dramma di Kaiser: gli spazi disegnati da Neppach eliminano ogni effetto di profondità e tendono a risolvere il dinamismo su un piano di orizzontalità. Altri film come *Algol* (*id.,* 1920) di Werckmeister e *Torgus* (id., 1920) di Kobe, operano nella prospettiva della creazione di un mondo irreale e fantasmatico, che si sostituisce all'universo dei fenomeni. È una linea di cinema grafico, chiamata anche Caligarismo, che in fondo rielabora in una direzione differente l'esperienza antesignana di *Thais* (1916), ed è destinata a perdere di fronte al modello di un cinema di simulazione del reale. Su una linea intermedia si colloca invece un film come *Il gabinetto delle figure di cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) di Paul Leni, che intreccia scenografie dipinte con spazi rielaborati e giochi complessi di luce, intesi a creare ancora una volta un mondo di incubi, di ossessioni e di minacce. I contrasti di luce ed ombra e il ricorso a sovraimpressioni variano e rafforzano l'effetto fantasmatico, diversamente giostrato nell'episodio di

Jack lo Squartatore o di Ivan il Terribile.

Una diversa concezione dell'immagine e un differente uso delle scenografie e degli spazi caratterizza invece altri film, ricondotti generalmente all'orizzonte dell'espressionismo: *Nosferatu il vampiro* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922) di Murnau e *Ombre ammonitrici* (*Schatten. Eine nachtliche Halluzination*, 1923) di Arthur Robison, le seconde versioni di *Il Golem* (1920) di Boese e di Lo *studente di Praga* (1926) di Galeen, *La testa di Giano* (*Der Janus Kopf* 1920) di Murnau e il primo film di Pabst, *Il tesoro* (*Der Schatz*, 1923) creano ancora un universo di inquietudini e di allucinazioni, di ambiguità e di mutanze. Nel cinema, a differenza di quanto accade nelle altre arti, l'espressionismo si intreccia stabilmente con il fantastico e con il fantasmatico, mostrando i limiti dell'umano e l'incertezza delle identità.I doppi si allargano e si diffondono minacciosamente: il doppio senza ombra de *Lo studente di Praga*, insidiato dal demone Scapinoli, la statua del Golem che si anima e si ribella, il vampiro Nosferatu che uccide e diffonde la peste, le ombre raddoppiate in *Ombre ammonitrici*, come il sonnambulo di *Caligari*, proiezione vicaria del suo padrone-psichiatra-ipnotizzatore, o i fantasmi delle figure di cera, che si animano, il doppio di *La testa di Giano*, sono tutte figure sostitutive dell'umano, che non perdono i caratteri antropomorfici, ma creano una sorta di incubo della crisi e della mutevolezza dell'umano.

Assolutamente particolare è poi un film come *Ombre ammonitrici* di Robison, prodotto da Grau, che firma anche la scenografia, e fotografato da F.A. Wagner, non diversamente da quanto accade per *Nosferatu*. Il meccanismo dei raddoppiamenti delle persone attraverso le ombre è qui portato al massimo livello, grazie ad una messa in scena realizzata da un ipnotizzatore. Le dinamiche dei desideri e delle ossessioni dei personaggi e in particolare le gelosie, le seduzioni e le rivalità sono oggettivate in un'allucinazione notturna in cui le ombre, interpretano le passioni segrete dei personaggi stessi. L'azione delle ombre su una parete-schermo posta davanti ai personaggi assume una evidente connotazione metafilmica, non diversamente da quanto accade inizialmente nel *Tartufo* (*Tartuff, 1925*) di Murnau.

2.1.2 L'arte della messa in scena: Murnau e Lang

La figura di Friedrich W. Murnau (Robert Plumpe) è sicuramente una delle più significative, non solo del cinema tedesco, poiché si presenta come un autore che sa affermare con una maturità e con un rigore assolutamente particolari il ruolo del regista come coordinatore di tutte le attività connesse alla realizzazione dell'immagine. Murnau si avvale di collaboratori di alto livello con cui discute tutti i passaggi realizzativi, ricorre a disegni analitici non solo per le scenografie, ma spesso per le stesse inquadrature, utilizzando in alcuni passaggi una sorta di story

board, schizzato spesso da Herlth. La predisposizione attenta di ogni elemento della messa in scena è finalizzata alla realizzazione di una forma visivo-dinamica segnata da una indubbia impronta di stile personale. Sintesi di determinazioni e di orientamenti di gusto diversi, i film di Murnau sono stati giudicati secondo modelli interpretativi differenti. E se *Nosferatu* (*Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*, 1922) è spesso interpretato come un capolavoro dell 'espressionismo, il cinema di Murnau è tuttavia considerato da Bazin come un esempio di cinema realistico al tempo del muto.

Invero entrambe le ipotesi sembrano inadeguate a interpretare lo stile della messa in scena di Murnau, che sa avvalersi di suggestioni diverse in una prospettiva personale. Certo in *Nosferatu* Murnau costruisce una rappresentazione intensiva del mondo del vampiro, attraverso procedure differenti di messa in scena. Da un lato, con la collaborazione di Grau, seleziona spazi non ricostruiti in studio, ma ricchi di una suggestione singolare. Il castello del conte Orlok è una reggia dell'incubo, fatta di architetture ogivali, di passaggi oscuri, di arredi inquietanti. È uno spazio dove si nasconde il mistero e si realizzano riti demoniaci. La nave invasa dal vampiro è una sorta di veliero fantasma in cui le vele e gli alberi sono lo scenario allucinato della presenza del male. La città quasi deserta, invasa dalla peste, è un ossario architettonico, un cimitero urbano di rara suggestione. Sono spazi segnati dall'esistenza del male, che domina poi attraverso l'estensione minacciosa delle tenebre che invadono tutto l'orizzonte visivo. Il lavoro di regia potenzia in modo straordinario la suggestione dei contrasti di luce ed ombra e la lotta del male per affermarsi ovunque. Grazie alla maestria tecnica di Wagner il visibile è scandito in settori diversi, ora segnati dal forte contrasto luministico, ora dal passaggio tra gradi diversi di oscurità. Ma la presenza del male si manifesta in tutta la natura, appare con la iena notturna, le piante carnivore, come un tessuto nascosto che afferma la naturalità del male. E nel gioco simbolico che si stabilisce tra Hutter, la moglie Helen e il vampiro, Helen scopre di identificarsi progressivamente con il vampiro, è attratta da lui e finisce per sacrificarsi, cedendo a istanze, o desideri, profondi. Al contrario un film come *L'ultima risata* o *L'ultimo uomo* (*Der letzte Mann,* 1924) scritto da Mayer, fotografato da Freund e con la scenografia di Herlth e di Röhrig, mescola modelli diversi di messa in scena, integrando spazi ricostruiti con grande cura realistica, divisi tra la miseria standardizzata dei quartieri popolari e l'eleganza del grand hotel, con raffinate ricerche sull'immagine. Gli effetti luministici prodotti dalla grande porta a vetri si mescolano con le ossessioni allucinatorie nella sequenza dell'ebbrezza del protagonista, portiere d'albergo declassato a guardiano di latrine. La macchina da presa, gestita direttamente da Freund, è veramente scatenata e consente movimenti di macchina assolutamente innovativi, con carrellate e panoramiche di grande efficacia, che culminano nella ripresa circolare a 360° del protagonista ubriaco. In *Tartufo* e in *Faust*, poi, il lavoro di rielaborazione dell'immagine è ancora più accurato. E mentre in *Tartufo* (*Tartüff,* 1925) Murnau disegna immagini di grande raffinatezza in cui gli oggetti e i personaggi sono distribuiti nello spazio come elementi formali, in *Faust* (*id.*, 1926)

inventa con grande forza espressiva figure demoniache e scene immerse in *décors* di grande suggestione evocativa: il tutto è dominato dalla figura minacciosa e maestosa di Mephisto, che vola sulla terra con il grande mantello dispiegato al vento. Tutta la tessitura visiva di *Faust* è poi disegnata da Murnau con la collaborazione di Herlth e di Ròhrig, attraverso un sistema complesso di citazioni pittoriche e di rielaborazioni dell'immagine, sulla base di fonti iconografiche che vanno da Altdorfer a Caravaggio, da Rembrandt a Friedrich. Per Murnau il cinema è una pittura dinamica, in cui ogni elemento è elaborato su un modello iconico. Lo spazio, l'inquadratura in Murnau hanno una prevalente forma pittorica, sono organizzati attraverso una integrazione atmosferico-tonale delle architetture, dei personaggi e degli oggetti. Tutti gli elementi visivi sono immersi in un'atmosfera cromatica, segnata da un lento progressivo chiaroscuro, un trascolorare del nero nelle tonalità del grigio. Questa attenzione allo spazio e all'immagine è poi sostenuto da un uso del montaggio funzionale allo sviluppo della visione e capace di dilatare semmai la visione per permettere una percezione prolungata dell'inquadratura.

L'attività successiva di Murnau a Hollywood attesta un difficile, ma proficuo confronto con il modo di produzione americano e in *Aurora* (*Sunrise,* 1927) – melodramma misogino, come sempre in Murnau – mostra immagini della città americana di grande dinamismo e modernità che confermano la capacità del regista tedesco di interpretare la contemporaneità come il passato, in un impegno compositivo e rappresentativo di grande suggestione visiva. Più difficile è l'esperienza di *Tabù* (*Tabu*, 1931) girato nei mari del sud con un conflitto sistematico con Flaherty, e risolto in ogni modo in un difficile equilibrio tra la descrizione dell'incanto dei luoghi e l'evocazione di fantasmi profondi: un'esperienza di regia anomala che conferma la grande forza compositiva dell'autore tedesco.

Più ancora di Murnau, il regista che afferma con adesione totale il ruolo creativo del *metteur en scène* come coordinatore di tutte le componenti finalizzate alla produzione dell'immagine filmica e come interprete di una specifica volontà di stile è in ogni modo Fritz Lang, che attraversa la storia del cinema muto e poi il sonoro in Europa e in America, con un impegno formale di valore assoluto. Non solo Lang costruisce macchine realizzative di grande forza, ma elabora anche una sintesi nuova tra l'applicazione sistematica delle più innovative tecnologie dell'immagine e della scena e una profonda attitudine creativa, segnata da una deliberata e metodica volontà d'arte. Fritz Lang, nato a Vienna nel 1890, figlio di un'ebrea convertita al cristianesimo e di un architetto, dopo studi non finiti di architettura e di pittura, comincia la sua attività cinematografica nel dopoguerra a Berlino come sceneggiatore e, pare, come attore di secondo piano, e passa rapidamente alla regia nel 1919, realizzando film per il pubblico popolare, di genere avventuroso, storico, fantastico, sino ad affermarsi nel 1921 con *Destino* (*Der müde Tod*). Con le due parti de *Il dottor Mabuse* (*Dr. Mabuse der Spieler,* 1922), e poi de *I Nibelunghi* (*Die Nibelungen,*

1923-1924), Lang diventa uno dei registi più importanti in Germania, sia sotto il profilo economico, sia sotto il profilo artistico: e nel 1925-1926 si impegna nella realizzazione di *Metropolis* (*id.,* 1927), che è il film di più alto budget della cinematografia tedesca. Gli ultimi film sono di minore impegno produttivo, e riprendono variamente le tematiche noir e spionistiche (*L'inafferrabile, Spione,* 1928), o il filone fantascientifico (*La donna sulla luna, Die Frau im Mond,* 1929).

Destino è una fiaba tragica, legata all'immaginario romantico e al dualismo amore e morte. Strutturata in un prologo e un epilogo e in tre episodi, ambientati in un paese arabo, nel Rinascimento a Venezia e nella Cina imperiale, il film inventa alcuni spazi di grande suggestione drammatica e visiva ed evoca la Venezia cinquecentesca, integrando suggestioni architettoniche e pittoriche d'epoca e costruendo un universo visivo di rigore e di gusto straordinari. *Il dottor Mabuse,* diviso in due parti, è al contrario un quadro della contemporaneità drammatica della Germania del dopoguerra, dominata dall'inflazione e dalla malavita, dalla miseria e dal crimine. Mabuse è una sorta di Superuomo negativo, che riprende esplicitamente il modello nietzschiano e ne cita apertamente il concetto di «volontà di potenza». Mabuse è un personaggio polimorfo che assume identità e fattezze diverse: la sua moltiplicazione di personalità riflette la crisi, la divisione e la proliferazione del soggetto, che costituiscono uno dei temi essenziali della cultura e dell'arte del Novecento. I due film della saga de *I Nibelunghi*, poi, *La morte di Sigfrido* (*Siegfried*) e *La vendetta di Crimilde* (*Kriemhilds Rache*), non solo rappresentano con grande forza due civiltà diverse attraverso molteplici spazi di grande pregnanza visiva, ma riflettono anche due lavori di messa in scena di grande complessità, in cui le opzioni scenografiche e gli stili della regia sono correlati allo spirito delle popolazioni mostrate, i Burgundi (poi Nibelunghi) e gli Unni. E mentre *La morte di Sigfrido* è scandito su tempi e ritmi ieratici, che inseriscono il mito germanico nel cinema, e struttura uno spazio geometrico e iperdecorativo di grande suggestione, *La vendetta di Crimilde* rappresenta il dinamismo acefalo e magmatico degli Unni e presenta un mondo barbarico dominato dal caos e dall'assenza di ordine. Sono due visioni del mondo, due spiriti di due civiltà diverse che lo stile della messa in scena oggettiva con grande forza. Tutti questi elementi immaginari e stilistici confluiscono poi in *Metropolis,* che è al tempo stesso una parabola fantascientifica e un *Bildungsroman* (romanzo di formazione), un film ideologico e un dramma sociale. Le straordinarie scenografie di Hunte e Kettelhutt, l'invenzione di un immaginario popolare, impregnato dai miti della modernità, il ricorso a scelte linguistiche e stilistiche molteplici, fanno di *Metropolis* insieme un film monumentale e un'esperienza di ricerca sulle potenzialità espressive e spettacolari del cinema.

La macchina realizzativa di Lang è una sorta di grande scena tecnica estremamente perfezionata che riproduce nel proprio operare lo stesso ideale ispiratore della sua volontà d'arte. La sua ricerca è concentrata insieme sulla sperimentazione tecnica con finalità figurative e sulla dimensione visiva. «Io sono

essenzialmente un visivo», scrive Lang in una breve nota autobiografica. E il suo è un cinema di complessa figurazione, ora intellettuale ora espressiva, a fondamentale orientamento geometrico, che costruisce una forma visiva del tutto particolare.

La messa in scena di Lang riflette le seguenti opzioni estetiche:

a) una figurazione forte del visibile realizzata in un quadro di sistematica interazione di tutti gli elementi del profilmico e del filmico, sempre totalmente programmati e interagenti;

b) la riduzione agli aspetti essenziali delle determinazioni visivo-scenografiche, al fine di costruire uno spazio di strutture rigorose: lo spazio deve infatti apparire non come un insieme caotico di elementi, ma come una dimensione strutturata su linee di fondo riconoscibili;

c) un'opzione compositiva specifica per la costruzione di strutture geometriche e simmetriche pensate da Lang come scelte formali più rigorose e armoniche e come attestazioni più precise della sua particolare figurazione estetica;

d) la trasformazione coordinata delle strutture geometriche statiche in dinamismi che riarticolano le geometrie formali: una delle caratteristiche fondamentali della *mise en scène* langhiana è proprio fondata sulla capacità di dinamizzare le strutture geometriche costruite;

e) l'elaborazione della formalizzazione dello spazio in diretto rapporto con l'esigenza di produrre idee e di inscrivere le idee nel visibile: è l'opzione per una composizione eidetica che intende potenziare e sviluppare la possibilità dell'immagine di essere idea, è una concezione del cinema che punta alla realizzazione di una visione intellettuale, di un sistema di composizione fondato sull'integrazione di pensiero e immagine: una concezione del cinema come *Eidos,* immagine-forma-idea fuse in un'unità rigorosa;

f) la realizzazione dinamica, nella banda visiva, di una sintesi tra spazio rappresentato, spazio formale e spazio eidetico.

In tutti gli anni Venti la *mise en scène* di Lang lavora dunque alla costruzione di una forma dinamica che integra in sé l'idea. La forma dinamica langhiana è tuttavia diversa dalla forma dinamica di Ejzenštejn. L'idea-forma di Ejzenštejn è nell'organizzazione del movimento-contrasto programmato degli elementi, trasformati in vettori ideologici. L'idea-forma di Lang è invece nell'organizzazione astratto-monumentale, figurativo-geometrica del visibile, elevato dal progetto artistico all'orizzonte superiore dello stile. È un modello di scrittura-composizione che riflette esigenze diverse e muove sul filo della contraddizione: è figurazione rappresentativa, ma tende a potenziare le componenti geometriche del figurare e a risolvere in tensioni micro e macro-astratte determinazioni che non perdono il rapporto con il visibile fenomenico. L'idea è nella figurazione stilizzata e geometrica, nel rigore della forma visiva.

Essenziale è la capacità di strutturazione dello spazio e il suo coordinamento in una linea programmata di montaggio. Il primo aspetto fondamentale

dell'organizzazione langhiana della messa in scena è la volontà di rappresentare insiemi visibili immediatamente delineati nella loro pienezza, o almeno nelle strutture prevalenti. Lang vuole mostrare subito il centro reale e le linee di forza dello spazio rappresentato e all'inizio della sequenza, o nel momento in cui apre a un nuovo segmento di spazio, ricorre quasi sempre a inquadrature con un contenuto informativo ricco e chiaro. Lang generalmente parte da totali o campi lunghi, o almeno da ampie inquadrature fondate su un centro reale, costruite perpendicolarmente al nucleo del profilmico. Solo quando vuole ottenere un effetto sorpresa sposta il totale alla seconda o alla terza inquadratura. Realizza quindi piani sostanzialmente centripeti e tendenzialmente simmetrici, o almeno scanditi sulla base di contrappunti visivi geometricamente disposti.

Il rapporto con il visibile di Lang è in primo luogo ispirato all'esigenza di far vedere il più possibile e di mostrare un visibile strutturato, proprio per accrescere la quantità conoscitiva del visivo. Al contrario degli espressionisti, non vuole creare la complessità della visione attraverso una sintesi di visibile e invisibile, di luce e ombra. Per Lang la visione deve essere netta e ampia: anche quando usa il contrasto luce-tenebre o le ombre, Lang punta in ogni modo a non coprire o mascherare eccessivamente il campo del visibile, perché l'esercizio del mostrare, proprio del cinema, non risulti appannato. Sono poche le inquadrature scarsamente leggibili del Lang tedesco. Al contrario Wiene e Robison, Martin e il Murnau o il Leni espressionisti, ricorrono con metodicità al nero e al non visibile. Il fatto è che per Lang il cinema deve formalizzare il mondo visibile per legittimare il proprio statuto linguistico, mentre secondo il caligarismo l'autore reinventa il mondo attraverso la deformazione e legittima il cinema come altro dal mondo, e secondo l'espressionismo il regista immerge il mondo in una dialettica di luce e di ombre che sottrae parzialmente l'essente alla percezione, e per questa via lo rende complesso e misterioso. C'è quindi una differenza strutturale tra Lang e l'espressionismo nell'atteggiamento verso il visibile. E anche se è vero che i cori di Piscator dell'espressionismo teatrale, come certi canoni recitativi espressionisti, sono passati in alcuni aspetti della messa in scena langhiana, tuttavia nella concezione del vedere, nell'organizzazione dello spazio e nella strutturazione linguistica del testo, Lang e gli espressionisti riflettono posizioni opposte.

Nelle inquadrature di apertura della sequenza Lang costruisce le sue simmetrie con una precisione talmente programmata che pare l'oggettivazione di un'ossessione, e generalmente sottolinea la geometria creata introducendo nell'orizzonte spaziale un elemento di messa in scena come centro reale e come divisore dello spazio, che rende più esplicita la simmetria.

Un altro aspetto significativo del lavoro di messa in scena di Lang consiste nella sua capacità di coordinare le rigorose strutture geometriche con la produzione del movimento. Generalmente il cinema ci ha offerto registi che lavorano sul rigore delle forme, o registi che lavorano sulle dinamiche del movimento, con le rispettive conseguenze di un rischio di staticità nel primo caso e di un pericolo di caos nel secondo. La messa in scena di Lang invece tende a costruire la complessità del

dinamismo proprio in relazione alle strutture formali predisposte, realizzando passaggi di movimenti che non spezzano e non rovesciano l'equilibrio formale, ma lo rielaborano in processi di trasformazione coordinati. È una combinazione molto difficile, che Lang può attuare pienamente solo mediante la trasformazione dei personaggi in figure e dei movimenti in linee, operando figurazioni mobili complesse. Mentre tuttavia in *La morte di Sigfrido* questo pròcesso è attuato mediante una sorta di ritorno del movimento sulla staticità, di ridefinizione di ogni spostamento in termini di geometria, in *Metropolis* è la geometria d'insieme a piegarsi e a modificarsi nel processo del movimento, costruendo nuove forme dinamiche, che riscrivono la mobilità dell'oggetto in un nuovo stile visivo.[1]

Nei film sonori tedeschi *M, il mostro di Düsseldorf* (*M,* 1931) e *Il testamento del dottor Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933), poi, Lang costruisce una varietà di modi di rappresentazione che rifiutano l'appiattimento sul realismo. Sono rappresentazioni che mentre si intrecciano con il sonoro, ampiamente valorizzato nelle sue componenti narrative e linguistiche, inventano modi diversi di stilizzazione del reale, puntando sulla disomogeneità degli elementi visivi e sulla presenza incubosa del vuoto e della morte.

2.1.3 Dal Kammerspiel alla Nuova Oggettività

Al di là delle grandi personalità registiche che hanno segnato un'epoca il muto tedesco presenta in ogni modo una gamma piuttosto l'ampia di modelli cinematografici, che vanno dai generi alle diverse tendenze dal Kammerspiel alla Nuova Oggettività (*Neue Sachlichkeit*), dal film storico al dramma sociale.

Certamente significativi, anche se numericamente limitati sono i film Kammerspiel («teatro da camera»), ispirati alle esperienze di Max Reinhardt, che sono realizzati nei primi anni Venti, generalmente su sceneggiatura di Carl Mayer, secondo regole precise. Si tratta di film con ambienti piccolo-borghesi, personaggi legati a modelli rigidi di comportamento, drammi legati a desideri e rancori, e alla presenza minacciosa del fato. Ma soprattutto sono film caratterizzati da una struttura drammaturgica rigorosa, segnata prevalentemente da un'unità di azione, di tempo e di luogo, da un'eliminazione delle didascalie, nella convinzione della completa autosufficienza narrativa della rappresentazione per immagini. Film come *La scala di servizio* (*Hintertreppe*, 1921) di Jessner e Leni, *La rotaia* (*Scherben*, 1921) e *La notte di San Silvestro* (*Sylvester*, 1924) di Lupu Pick (*L'ultima risata* presenta caratteri un po' diversi) raccontano drammi ineluttabili, radicati nella mediocrità esemplare della vita quotidiana contemporanea e destinati a conclusioni tragiche. Sono film che anticipano i drammi sociali e la Nuova Oggettività, cercando tuttavia di mantenere una forte impronta formale.

Sotto il profilo economico, il cinema tedesco si afferma in ogni modo con un ampio sistema di cinema di genere, realizzato con indubbio impegno produttivo:

da un lato il film storico, prodotto con presenze di grandi masse spettacolari, scenografie e costumi di grande sfarzo, dall'altro la commedia, variamente debitrice alla tradizione popolare tedesca o agli umori più acri del teatro e della comicità berlinese ed ebraica. Film come *Theonis, la donna dei Faraoni* (*Das Weib des Pharaos*, 1921), *Sumurum* (*id.*, 1919), *Madame Du Barry* (*id.,* 1919), *Anna Bolena* (*Anna Boleyn,* 1920) di Lubitsch, o *Danton* (*id.,* 1920), *Pietro il Grande* (*Peter der Grosse*, 1923) di Buchowetzki e *Monna Vanna* (*id.,* 1923) di Eichberg ricostruiscono con toni diversi, ma sempre con grandi risultati spettacolari e con una certa approssimazione storica, episodi, personaggi ed eventi della storia antica e più recente. È un cinema che riprende certo i modelli del cinema in costume italiano, rielaborandolo tuttavia con un più forte gusto per l'immagine e una maggiore capacità di inventare scenografie complesse e di integrare i movimenti di massa negli spazi architettonici. In un filone parallelo si specializza poi Joe May che con *Il sepolcro indiano* (*Das indische Grabmal*, 1921) scritto da Lang e Thea von Harbou, realizza una complicata storia tra esotismo, dramma, detective story e magia, con una prima parte ambientata in India di grande potenza scenografica e architettonica.

Prima di diventare un maestro della commedia, Ernst Lubitsch si afferma come regista di film storici impegnativi, in cui lo sguardo spettacolare è a volte temperato dall'ironia. Certo alcune scene di *Theonis, la donna dei Faraoni* e di *Madame Du Barry* hanno una forza visiva particolare, legata all'orchestrazione sapiente delle masse, che riprende ancora il modello reinhardtiano delle messe in scena teatrali. Ma insieme Lubitsch opera anche nell'orizzonte della commedia (*La bambola di carne, Die Puppe*, 1919 e *La principessa delle ostriche, Die Austernprinzessin,* 1919), cominciando a elaborare quel «Lubitsch touch», che perfeziona poi a Hollywood. Secondo Lotte Eisner, autrice di un libro ormai classico di storia del cinema tedesco, *Lo schermo demoniaco*, sono già evidenti elementi essenziali dello stile del regista: «La presenza dello spirito berlinese, il gusto del particolare realistico, la tendenza ebraica ai sottintesi, che porta spontaneamente a immagini a doppio senso». E nella commedia raggiunge risultati di indubbia popolarità Berger, che è con Eichberg e con Lang il regista di maggiore successo di pubblico.

L'attenzione alle varietà e alle difficoltà della vita metropolitana, la volontà di rappresentazione dei conflitti personali e sociali che si sviluppano nella Berlino degli anni Venti favorisce poi l'affermarsi di una serie di film dedicati ai drammi di strada. Sono film che attestano insieme un nuovo interesse per la realtà circostante e per il mondo contemporaneo, ma che non costituiscono un appiattimento della messa in scena sulla mera riproduzione dell'oggettivo. I drammi di Grüne, di Czinner, di Rahn, di May, di Dupont, scelgono ormai il mondo difficile della vita popolare, segnato dalla miseria e dal dolore, dall'umiliazione e dalla sconfitta, e delineano un universo di sofferenza e di negatività in cui i soggetti sociali deboli vengono schiacciati. È un mondo di criminali e di prostitute, di povera gente che vive in quartieri degradati, ma anche di piccolo-borghesi tentati dal desiderio di cambiare vita e destinati al fallimento. La rappresentazione della loro esistenza è realizzata con una articolazione di elementi della messa in scena, che valorizza le

angosce, i contrasti, le sopraffazioni dei soggetti, con una varietà di soluzioni visivo-dinamiche e scenografiche, consapevoli della lezione dell'espressionismo, di Murnau e di Lang. *La strada* (*Die Strasse*, 1923) di Grüne, *Nju* (*Nju. Eine unverstandene Frau*, 1924) di Czinner o *Dirnentragödie* (t.l. Tragedia di meretrici, 1927) di Rahn illustrano percorsi di sconfitta in ambienti sociali diversi, mostrando soggetti femminili schiacciati dalla durezza delle leggi sociali e dalle difficoltà dell'amore. *Varieté* (*Variété*, 1925) di Dupont, poi, racconta il dramma di un ex detenuto, con soluzioni iperespressive di indubbia forza, sia nella comunicazione della violenza subita, sia nelle invenzioni visive: tra tutte probabilmente la più significativa è una ripresa da un trapezio in movimento. Anche un regista come Joe May, che aveva lavorato variamente nei *serials* e nei drammi storici in costume, realizza con *Asfalto* (*Asphalt*, 1928) una rappresentazione della nuova vita metropolitana che ha accenti di modernità e forza drammatica del tutto particolari, costruendo anche le immagini della nuova vita urbana.

Ma le tragedie della strada raggiungono le forme più complesse e diventano un universo di indubbia rilevanza stilistica con il cinema di Pabst. Pabst trasforma la varietà e la molteplicità delle esperienze sociali e dei drammi soggettivi in un mondo visivo caratterizzato insieme dal realismo e dall'espressività. Pabst ha un'attenzione verso gli oggetti, le cose in sé, come verso gli attori e le presenze umane, nella loro concretezza materiale, nella loro oggettività greve e corporea. Le cose, le presenze inorganiche acquistano un'evidenza assolutamente particolare, che sembra quasi travalicare la mera realtà per proporre un rafforzamento intensivo degli oggetti, quasi avvicinati ai corpi. Pabst certo ha un'attenzione specifica agli ambienti della vita sociale e a tutta la materialità che la contraddistingue, ma nello stesso tempo sa trasformare gli elementi oggettuali in un mondo di incisività e di forza visiva e rappresentativa particolare. Pabst non appiattisce mai l'immagine sulla riproduzione del visibile, ma la carica di istanze espressive, la lavora con il chiaroscuro, con angolazioni singolari di ripresa. Il suo gusto è talmente forte che la stessa deformazione grottesca o intensiva dei corpi diventa talvolta la misura della messa in scena. Il ricorso frequente al montaggio rapido, ai piani brevi, l'attenzione estrema ai raccordi sul movimento, la capacità di correlare metodicamente primi piani, piani ravvicinati e inquadrature più ampie, con un'attenzione privilegiata al dettaglio, fanno della sua messa in scena un esercizio intensivo di grande maturità tecnico-linguistica. Realizzato con la consulenza scientifica di Abraham e Sachs, *I misteri di un'anima* (*Geheimnisse einer Seele,* 1926) è il primo film totalmente dedicato alla psicoanalisi. Ma i film più personali sono le tragedie della strada, che vanno dall'ossessività della miseria, dell'umiliazione e della frustrazione in *La via senza gioia* (*Die freudlose Gasse,* 1925) al dittico con Louise Brooks, *Lulu* (*Die Buchse der Pandora,* 1928) ispirato a due drammi di Wedekind e *Il diario di una donna perduta* (*Das Tagebuch einer Verlorenen,* 1925) che esplorano un universo segnato dalla sensualità e dalla sopraffazione, dal desiderio e dal crimine. Il personaggio di Lulu è fissato in un'icona di bellezza particolarmente suggestiva grazie al magnetismo del volto di Louise Brooks, che ha dato sembianze

indimenticabili alla immagine della femminilità. Il desiderio e il peccato, il potere e la bellezza si intrecciano in due storie di sperimentazione delle profondità misteriose della sessualità e di evocazione della presenza del male, con immagini dotate di un'intensità assolutamente particolare. Altri film mescolano ora l'istanza realistica (*Westfront, Westfront 1918,* 1930 *e La tragedia della miniera, Kameradschaft*, 1931), ora l'intreccio di grottesco e di spettacolarità popolare (*L'opera da tre soldi, Die Dreigroschenoper,* 1931 tratto dal dramma di Brecht), in una variata mescolanza di determinazioni diverse.

Al di là dei drammi sociali di Grüne, di Rahn e di May, che risentono anche delle nuove ricerche di tipo realistico ed espressivo al tempo stesso della pittura della Nuova Oggettività (Otto Dix, Georg Grosz ecc.), le esperienze più radicali nel cinema sono legate a un progetto politico-ideologico di rappresentazione della vita di miseria delle classi subalterne nella metropoli capitalistica. Sono film di taglio realistico molto esplicito, in cui la rappresentazione si dà come riproduzione del mondo visibile, ricognizione della vita povera della periferia urbana, attenzione specifica ai luoghi e ai personaggi di una subalternità di classe presente e diffusa. I film di Piel Jutzi (tra cui *Mutter Krausens Fährt ins Glück* (t.l. Il viaggio di mamma Krausen verso la felicità, 1928) e il sonoro *Berlin-Alexanderplatz* (*id.,* 1931) tratto dal romanzo di Döblin), di Carl Junghans (*So ist das Leben*, t.l. Questa è la vita, 1929), di Zeller (*Die Weber,* t.l. I tessitori, 1927) come più avanti, nei primi anni del sonoro, *Kühle Wampe* (*id.,* 1932) di Dudow, su sceneggiatura di Brecht, riflettono un programma di cinema di rappresentazione dei rapporti di classe e di denuncia delle ingiustizie sociali, e operano attivamente dentro la politica culturale dei partiti di sinistra, costituendo un modello preciso, ma non particolarmente efficace, di cinema impegnato.

Così dentro il cinema muto dell'epoca di Weimar si affermano tendenze e modelli cinematografici diversi, che palesano differenti concezioni della messa in scena. Innanzitutto un modello metaforfco-intensivo – che Sánchez-Biosca (1990) definisce «metaforico-ermetico» -, fondato sulla priorità del piano rispetto alla sequenza, sul carattere formale, plastico e figurativo dell'inquadratura, sulla pregnanza metaforica e simbolica del visivo: un cinema della visione che rielabora formalmente ogni componente e potenzia le latenze, i fantasmi e i simboli. Questo cinema assume articolazioni diverse nella prospettiva deformante, ipergrafica e defigurante dell'espressionismo o in quelle iperformalizzate, figurative e stilizzate di Lang e Murnau. Dall'altro lato c'è un cinema rappresentativo e descrittivo fondato soprattutto sulle scene e sulle sequenze, con un montaggio analitico e narrativo, che fluidifica lo sviluppo rappresentativo e subordina il piano alla successione narrativa. È il cinema della Nuova Oggettività, ma più ampiamente anche il cinema di genere, ora di prevalente impianto realistico, altre volte più convenzionale e standardizzato, capace in ogni modo di costruire percorsi e drammaturgie funzionali alla struttura narrativa.

2.2 Il cinema francese degli anni Venti e la musica delle immagini

Nonostante il ruolo essenziale nella nascita del cinema svolto dalla Francia, la produzione nazionale degli anni Venti riflette una situazione meno positiva della contemporanea realtà tedesca e americana. Se nel 1926 gli Stati Uniti producono 729 lungometraggi, e la Germania 202, la Francia ne produce soltanto 55 e nel 1928 le grandezze a confronto non cambiano molto: USA 641, Germania 221, Francia 94. Due illustri case di produzione come la Gaumont e la Pathé, che hanno svolto un ruolo essenziale nei primi anni del cinema, riducono negli anni Venti il loro orizzonte di attività ai settori meno rischiosi della distribuzione e dell'esercizio e la produzione è assicurata prevalentemente da medie e piccole case che lavorano con budget e programmi relativamente consistenti o addirittura limitati.

Tuttavia lo sviluppo delle associazioni di amici del cinema e dei cineclub fa della Francia degli anni Dieci e Venti un luogo di forte affermazione del cinema come evento culturale. Le manifestazioni, le rassegne, i dibattiti, le riviste contribuiscono a creare un'attenzione verso il cinema come arte e a stabilire un legame forte tra il mondo intellettuale e la settima arte. Essenziale è poi la ricerca del cinema d'autore francese, definito variamente «impressionismo», «avanguardia narrativa», o *première vague,* che è legato al clima di riflessione sull'artisticità del cinema e spesso ispira e indirizza la discussione teorica. I film di Delluc, Epstein, Gance, L'Herbier e Dulac (che successivamente passerà all'avanguardia non narrativa) sono progetti di realizzazione del cinema come arte, affermazione di una concezione particolare del cinema come evento estetico. Non solo critici, estetologi e intellettuali, ma gli stessi registi sviluppano un'importante attività critica e teorica, affermando alcune idee del tutto particolari. Il cinema, innanzitutto, è considerato come un'arte che dialoga variamente con le altre arti e, mentre rifiuta il teatro, trova invece nella pittura e nella musica due modelli possibili. L'analogia con la musica è la più diffusa. Il cinema, come la musica, è considerato arte nel tempo e organizzazione del ritmo, combinazione creativa di elementi molteplici in ritmi dinamici, luministici e figurativi. Nel cinema corpi umani, spazi naturali, parti meccaniche, movimenti del profilmico si mescolano e si intrecciano con i parametri tecnici della macchina da presa e del montaggio in un movimento coerente, formalizzato nello spazio dell'immagine e articolato nel tempo, secondo un preciso ritmo visivo. Il ritmo è assicurato da un insieme di determinazioni in movimento poste in rapporto ad altri fattori definiti. Il ritmo è il risultato di una sintesi tra il dinamismo interno all'inquadratura e la successione delle inquadrature. Un critico come Moussinac parla di «autentica orchestrazione di immagini e di ritmo» e sostiene che «le immagini saranno per l'occhio» quello che nella musica «i suoni sono per l'orecchio» (citato in L'Herbier, 1945). E Clair afferma come obiettivo estetico essenziale del cinema la capacità di «combinare armoniosamente il ritmo sentimentale dell'azione e il ritmo matematico del numero delle immagini». Insieme rileva i tre fattori del ritmo nel cinema: «1. La durata di ogni visione. 2. L'alternanza delle scene o motivi dell'azione. 3. Il movimento degli oggetti registrato

dall'obiettivo (movimento esterno: la recitazione dell'attore, la mobilità della scenografia ecc.)» (citato in L'Herbier, 1945). E Gance definisce il cinema «musica della luce» (citato in L'Herbier, 1945), sottolineando l'assoluta centralità dei dinamismi luministici nel film. Questa ricerca del ritmo visivo implica naturalmente, l'attribuzione di un ruolo importante al montaggio, che è investito della funzione di creare e garantire l'effetto dinamico nel tempo. Il montaggio è quindi sviluppato in funzione del movimento, ed è realizzato con un'attenzione particolare alle relazioni metriche, in una specie di algebra visiva. Il montaggio è l'unico strumento tecnico che può assicurare il ritmo musicale delle immagini, ora sfruttando precise relazioni matematiche, ora costruendo forme particolari di alternanza tra le immagini.

Insieme all 'attenzione al ritmo, il cinema francese è impegnato anche in una interrogazione sulla natura dell'immagine filmica che ora è comparata con la forma pittorica e ora è indagata nella sua nuova specificità. Uno studioso come Faure considera il cinema come un'arte plastica fatta di «volumi, gesti, arabeschi, atteggiamenti, rapporti, associazioni, contrasti, passaggi»: è «cineplastica» (citato in Pescatore, 1992). All'opposto un critico, organizzatore e cineasta come Delluc, teorizza la «fotogenia» come qualità specifica dell'immagine filmica, e il concetto incontra un particolare successo, sino a diventare una delle parole chiave della stagione. Scrive Delluc: «Definirò fotogenico ogni aspetto delle cose, degli esseri, delle anime che accresce la propria qualità morale attraverso la riproduzione cinematografica» (citato in Grignaffini, 1989). La fotogenia è dunque insieme la qualità intrinseca inattesa del visibile e la possibilità di cogliere l'immediatezza delle persone, dei gesti, dei volti, degli oggetti, nella loro autenticità, grazie alla specificità del cinema.

Gli autori del cosiddetto «impressionismo» lavorano prevalentemente su progetti di cinema caratterizzati da una dicotomia interna. Da un lato soggetti e strutture narrative spesso tratti da romanzi e racconti di gusto ottocentesco, tradizionale e post-romantico, che assicurano lo schema narrativo e il rapporto comunicativo con il pubblico. Sono soggetti legati a drammi personali, all'insoddisfazione soggettiva e all'impossibilità di realizzare i propri desideri, a causa delle costrizioni sociali o delle limitazioni imposte da un moralismo stantio. I film più famosi raccontano storie obsolete, con un taglio e un tono narrativo non poco datato. *La rosa sulle rotaie* (*La Roue,* 1922) di Gance è il resoconto di una passione semi-incestuosa (non realizzata) di un ferroviere per una giovane adottata, che ha non pochi accenti grotteschi. *Futurismo* (*L'inhumaine,* 1924) di L'Herbier è la storia di una donna di spettacolo, fredda e ingannatrice, che travolge gli uomini che si innamorano di lei. In *Eldorado* (*id.,* 1921), ancora di L'Herbier, la protagonista esegue un numero di cabaret, turbata perché pensa al figlio malato, e finisce accoltellata da uno spasimante geloso. Lo schema narrativo oscilla tra il modello del romanzo popolare e le esperienze della letteratura decadente, nelle sue versioni più superficiali. Ma ci sono anche percorsi più sottili e situazioni più finemente evocate, come ad esempio in *Fièvre* (t.l. Febbre, 1921, Delluc) ne *La souriante*

madame Beudet (t.l. La sorridente madame Beudet, 1933, Dulac), ne *La chute de la maison Usher* (t.l. La caduta della casa Usher, 1928, Epstein), tratta da Poe, o in *Ménilmontant* (*id,* 1926, Kirsanoff).

Alcune esperienze di alterazione dei contorni del mondo allargano poi l'orizzonte del visibile, e mostrano una potenzialità ulteriore del cinema, lasciando emergere le immagini e i percorsi della psiche individuale: sono ad esempio l'esperimento de *La folie du dr. Tube* (t.l. La follia del dottor Tube, 1916, Gance), o ancora *Eldorado* o *La souriante madame Beudet.* Ma poi all'interno della produzione francese, alcuni cineasti affermano una loro specifica personalità artistica. Abel Gance costruisce grandi affreschi di particolare impegno produttivo e inscrive in un immaginario narrativo di gusto *pompier,* una significativa sperimentazione sulle possibilità spettacolari e linguistiche del cinema. Ne *La rosa sulle rotaie* gli aspetti più rilevanti sono gli effetti di dinamismo raggiunti grazie ad un montaggio accelerato, che intreccia la velocità del treno, le ruote, le componenti meccaniche, le rotaie e la locomotiva. Questa intensificazione estrema del movimento è ottenuta sia attraverso riprese efficaci della velocità, sia con un montaggio di segmenti sempre più brevi, che creano un effetto ritmico particolare. *Napoleone* (*Napoléon,* 1927) costituisce poi un impegno produttivo maggiore e sviluppa una rappresentazione ad affresco di una pagina della storia della Francia, illustrata con toni non estranei alla retorica nazionalistica. Costruito attorno all'ascesa del giovane Napoleone e alle battaglie più importanti, il film monta sequenze legate alla storia individuale e alla nascita di un capo (esemplare la scena della battaglia a palle di neve di Napoleone ragazzo). La narrazione della Rivoluzione francese (con Artaud nella parte di Marat) si mescola alla costruzione della mitologia dell'imperatore, per trovare nelle grandi scene di massa il punto di più grande incisività. La ricchezza di tecniche e di invenzioni dispiegate nel lavoro di regia, fa di *Napoléon* uno dei vertici della sperimentazione nella storia del cinema e una sorta di compimento linguistico delle intrinseche potenzialità del cinema muto.

In *Napoléon*, infatti, troviamo integrate tra loro le istanze dinamiche, analogiche e intensive, proprie del montaggio e dei movimenti della macchina da presa più sperimentali, nonché un sofisticato lavoro di moltiplicazione dell'immagine, effettuato con la sovrimpressione.

Innanzitutto Gance sviluppa un dinamismo assolutamente particolare della mdp, attraverso l'utilizzo di movimenti di macchina estremamente elaborati realizzati con il supporto di piattaforme e di carrelli. Nel famoso primo episodio del film, la battaglia con le palle di neve, l'intento esplicito di Gance è quello di rendere la stessa mdp qualcosa di simile a una «palla di neve». Utilizzando una Debrie, appositamente modificata per le riprese a mano e qui usata in modo intensivo e rapidissimo, Gance conduce lo spettatore al centro della battaglia tra i ragazzi del collegio. Il montaggio di inquadrature brevissime e spesso mobili, l'uso delle sovrimpressioni, la stessa riduzione dello schermo in più immagini, con una sorta di split screen, creano inquadrature in movimento di grande potenza, moltiplicando i punti di vista e garantendo un ritmo visivo di particolare intensità.

Inoltre Gance ricorre anche al montaggio analogico, effettuando un parallelismo, di notevole intensità, tra la tempesta marina e i contrasti politici all'interno della convenzione. Anche qui, nel caso della sequenza della fuga di Napoleone dalla Corsica, l'utilizzo mobile della mdp garantisce un dinamismo crescente delle inquadrature, mescolando e fondendo i due eventi l'uno nell'altro.

La sperimentazione linguistica di Gance, trova poi uno dei suoi punti di maggiore suggestione nella creazione del trittico, che consiste nella proiezione del film su tre schermi: è una prospettiva di polivisione, che rafforza gli effetti e le potenzialità visive del cinema.

Di grande impegno è anche il cinema di Marcel L'Herbier, che crede a un progetto di affermazione del cinema come arte della modernità, e realizza significative interazioni con il modernismo artistico. La sua ricerca è giocata insieme sulla sperimentazione delle tecniche comunicative del cinema e sulla creazione di una nuova sintesi artistica e oscilla tra la valorizzazione del movimento e la formazione di immagini composite, in cui si depositano modelli e tracce artistiche forti. Da un lato L'Herbier formalizza il visibile, intensifica il dinamismo visivo e realizza effetti estremamente significativi. La sequenza dell'esperimento fantascientifico di *Futurismo*, che consente la resurrezione della protagonista, è una sintesi efficace dello spirito e del progetto artistico e immaginario del film. Da un lato il montaggio accelerato dà l'idea dell'eccezionalità e dell'ipermodernità dei procedimenti tecnologici impiegati per far rivivere Claire Lescot, l'*inhumaine.* Sono immagini diverse dedicate alle apparecchiature meccaniche, alla donna, allo spazio-laboratorio, in un crescendo di effetti visivi di grande intensità ritmica. La diversificazione delle immagini, l'uso dei dettagli, le variazioni dell'illuminazione, il ricorso ad effetti cromatici, grazie alla tintura e al viraggio, mostrano tutta la forza espressiva e dinamica del cinema. Dall'altro il laboratorio fantascientifico, progettato e disegnato da Léger, costituisce un concentrato di gusto modernistico e meccanomorfo e rappresenta la prospettiva futuribile del film. Ma anche le altre scenografie del film costituiscono un universo esemplare dell'innovazione artistica, una galleria del gusto moderno (nel 1924 a Parigi si tiene una grande esposizione dedicata al moderno nelle arti).

Gli interni disegnati da Cavalcanti introducono una forte stilizzazione che risente dell'art déco, mentre ad esempio il giardino artificiale disegnato da Autant-Lara riprende il secondo futurismo di Depero. Ancora più significative sono poi le architetture progettate da Mallet-Stevens, che propongono una versione più accurata e inventiva dei modelli del razionalismo e del funzionalismo architettonico e contribuiscono alla costruzione di una grande galleria della modernità nell'orizzonte delle arti applicate.

Dopo *Il fu Mattia Pascal* (*Le feu Mathias Pascal*, 1925), tratto dal romanzo di Pirandello, e dedicato alla ripetizione e all'illibertà dell'esistenza, L'Herbier tenta con *L'argent* (t.l. Il denaro, 1929) un'operazione di grande impegno produttivo, che racconta i meccanismi del potere economico e i conflitti tra magnati e speculatori. La messa in scena valorizza grandi scenografie dall'indubbia suggestione visiva,

organizzate in spazi di notevole ampiezza e di forte spettacolarità, ricercando sia effetti di profondità sia effetti di altezza. Tra le altre va ricordata la sequenza nella Borsa di Parigi, con riprese effettuate con la macchina da presa che scende dal soffitto ruotando su se stessa. L'Herbier riduce la ricerca sul montaggio per puntare su effetti narrativi e spettacolari e su un'organizzazione della messa in scena più funzionale allo sviluppo del racconto. Ma insieme persegue una sperimentazione della figuratività dell'immagine, che sviluppa in una direzione diversa le opzioni modernistiche di *Futurismo*. È un'idea di cinema, che oltre a ricercare il ritmo del visibile punta alla realizzazione di un'arte della visione, in cui l'immagine non è il mero risultato di una rappresentazione, ma l'effetto di una figurazione complessa e rigorosa.

Una diversa linea di ricerca caratterizza invece il cinema di Jean Epstein, che intreccia la sua attività di regista con quella di teorico e di scrittore. Epstein parla di «lirosofia», di «confluenza di conoscenze diverse» (citato in Grignaffini, 1989), di accumulazione intensiva di atteggiamenti differenti, che producono nuove funzioni. Il suo cinema è una ricerca di stati d'animo, di impressioni fugaci, di trasmutazioni di sentimenti. È un cinema che insegue le dinamiche psicologiche dei personaggi, le intreccia e le mescola e insieme scopre le suggestioni degli oggetti, dei paesaggi, degli ambienti in cui l'uomo opera. Epstein immerge i soggetti nelle cose, e vede le cose abitate dall'uomo, con nuove interazioni tra l'antropomorfico e l'oggettuale. La mobilità, la trasmutabilità sono le sue dimensioni privilegiate, e le sue tecniche di messa in scena riflettono la volontà di mostrare la mutevolezza dei sentimenti e delle persone e il divenire. Epstein usa a volte montaggi rapidi, a volte montaggi evocativi, costruisce le sequenze sulla mobilità leggera, sull'impalpabilità delle sensazioni, ricorre spesso alla sovraimpressione che allarga l'immagine e mostra la compresenza di motivi diversi. Questa scrittura dell'emozione e della mobilità fa della messa in scena di Epstein un'esperienza assolutamente particolare: sono film, oggi poco conosciuti, dedicati a personaggi sfuggenti, a crisi psicologiche, a mutamenti del sentire. *Coeur fidèle* (t.l. Cuore fedele, 1923), *La belle nivernaise* (t.l. La bella nivernese, 1924) evocano modi particolari di essere, personaggi in evoluzione, mentre *La giace à trois faces* (t.l. Lo specchio a tre facce, 1927) dà tre immagini differenti di un personaggio, sommando e contrapponendo i punti di vista di tre donne, con una tecnica narrativa di indubbia raffinatezza. Altri film come *Finis terrae* (*id.,* 1929), *Mor' Vran* (t.l. Il mare dei corvi, 1929), sono invece una sorta di poema della natura e del mare, che vanno oltre il documentario e il film a soggetto, ricercando una via singolare sulla verità dell'immagine.

In questa direzione operano anche dalla metà degli anni Venti autori come Cavalcanti e Kirsanoff, che puntano all'invenzione di un cinema impegnato a realizzare una nuova sintesi tra documentario e finzione, con registrazioni dal vero, pratiche di micromessa in scena, innesti di materiali recitati, per creare una nuova sinfonia visiva di indubbia suggestione.

Kirsanoff persegue la realizzazione di immagini-poema di intensità segreta, puntando a trasformare la realtà in una processualità ritmicovisiva nuova. Un film come *Ménilmontant* (*id.,* 1925) ad esempio concentra la ricerca dell'impalpabile in modi più rigorosi e rarefatti, che tendono ad azzerare la dimensione narrativa a favore di una ricerca di nuovi effetti ottici. In una prospettiva non diversa Alberto Cavalcanti in *En rade* (t.l. In rada, 1926) mescola microtracce narrative con ricerche di flussi visivi, per fare del cinema uno strumento di rivelazione del ritmo delle cose. Con *Rien que les heures* (*id.,* 1927), poi, realizza una sinfonia visiva dedicata alla città di Parigi, che procede per flussi, per ritmi morbidi, accumulando frammenti di vita metropolitana, micro-immagini della città, situazioni colte nell'immediatezza. Il film è una sorta di organizzazione dell'impalpabile, di composizione di materiali differenti, apparentemente casuali, di scarti, di dettagli, di brandelli di narrazione, intrecciati per creare un effetto di continuum della casualità e dell'irrilevanza. Contro la funzionalità e la produttività metropolitana, Cavalcanti segue i processi marginali, le immagini disperse, gli itinerari anomali e immotivati. Kirsanoff e Cavalcanti, come Germaine Dulac nei primi anni Venti, muovono su un crinale difficile, tra cinema narrativo e avanguardia, sperimentazione e rappresentazione e delineano un progetto di cinema raffinato di immagini ed emozioni, che purtroppo non ha il successo sperato.

2.3 Il cinema sovietico degli anni Venti e l'Ottobre del cinema

Uscito da una rivoluzione vittoriosa, ma subito inserito in un contesto di miseria e di arretratezza diffuse e nel quadro di una politica culturale gestita dal partito unico del proletariato, il partito comunista (bolscevico), PC(b)R, il cinema sovietico degli anni Venti rappresenta in ogni modo un momento di grande sviluppo, sia sotto il profilo filmico, sia sotto il profilo teorico.

Negli anni Venti la politica culturale abbastanza illuminata di Lunacarskij consente lo sviluppo di una ampia sperimentazione, ovviamente interna alla rivoluzione comunista. Nei primi anni Venti infatti la parola d'ordine dominante è l'Ottobre delle arti, ossia la realizzazione nel campo del lavoro intellettuale e della produzione artistica di un processo omogeneo e correlato alla Rivoluzione d'Ottobre. L'Ottobre delle arti implica non solo una trasformazione radicale dell'arte, ma anche un cambiamento nella struttura del lavoro intellettuale e nella funzione dell'artista. E mentre le posizioni più tradizionaliste preconizzano un'arte banalmente realistica corretta nei contenuti ideologici, sulla scia di alcune dichiarazioni propagandistiche di Lenin, gli intellettuali e gli artisti innovatori immaginano e realizzano esperienze radicalmente innovative, che si collegano anche alle posizioni di rottura elaborate negli anni Dieci. Nel grande e variegato progetto dell'Ottobre delle arti confluiscono da un lato le esperienze e le teorie del cubo-futurismo (di Majakovskij e di Krucénych innanzitutto), e il progetto di trasformazione della poesia e di avvento dell'immaginario della modernità, ma anche di modificazione del tessuto verbale di affermazione della lingua

transmentale (lo *zaum*); dall'altro le esperienze di teatro sperimentale di Mejerchol'd, dapprima nelle forme popolari del *balagan* e poi nelle esperienze della biomeccanica e del costruttivismo, che avvicinano l'umano alla macchina e inseriscono le dinamiche intersoggettive nelle nuove realtà della fabbrica; dall'altro ancora le teorie del Proletkult, cui è legato inizialmente Ejzenštejn, che ricercano nuove forme di produzione culturale e spettacolare legate direttamente al proletariato; inoltre le teorie e la pratica del costruttivismo, che rifiuta l'arte e la tradizione legata alla rappresentazione dell'uomo, per affermare l'idea di una produzione materiale-intellettuale capace di oggettivare le pratiche e il mondo della concretezza materiale tecnologica e della nuova ingegneria sociale. Infine un'influenza intellettuale indubbia è anche svolta dalle teorie formaliste, elaborate da Sklovskij, Tynjanov, Ejchenbaum, Brik, e che concepiscono l'opera come una struttura in cui *tout se tient* e considerano il linguaggio artistico come un meccanismo che disautomatizza la percezione abituale. A questi elementi si somma poi il programma, realizzato solo marginalmente, di realizzare un'arte e una letteratura di strada e di steccato e di allargare l'attività della produzione intellettuale alle nuove classi emergenti, impegnate nel progetto rivoluzionario.

Questo crogiuolo di ricerche, di esperienze e di teorie si riversa nel campo dello spettacolo, dapprima nel teatro e poi nel cinema, creando esperienze di nuova spettacolarità di grande impatto e capaci di creare un rapporto nuovo con le grandi masse popolari al di fuori della mediazione del teatro e della cultura borghese nazionale e tradizionale. Futuri registi cinematografici come Kozincev, Trauberg, Jutkevic (riuniti nella FEKS, Fabbrica dell'attore eccentrico) ed Ejzenštejn si formano nel teatro, come registi o come scenografi e portano nel cinema la ricchezza e la varietà di un'esperienza spettacolare realizzata a diretto contatto con il nuovo pubblico di operai, proletari e soldati legati alla rivoluzione. Vertov viene da una formazione musicale ed è influenzato dal futurismo italiano e soprattutto dal costruttivismo. Kulesov vuole applicare al cinema i principi del costruttivismo e dà vita ad un Laboratorio Cinematografico. Ma il cinema influenza anche le altre arti e la stessa riflessione estetica. Il cinema di Vertov suggerisce l'affermarsi della fattografia ed Ejzenštejn diventa il punto di riferimento di tutte le teorie dell'innovazione artistica. La caduta di Lunacarskij e la crescita del potere di Stalin riducono progressivamente l'autonomia della ricerca artistica e con il 1929-1930 e la formazione della RAPP (Associazione degli scrittori proletari) come organo di controllo e di direzione dell'attività culturale, si chiudono definitivamente gli ambiti di ricerca, per costringere tutta la produzione sovietica dentro i modelli costrittivi del realismo socialista: alla fine degli anni Venti, con Stalin, come scrive «La Révolution surréaliste», «un vento di cretinismo si abbatte sull'Unione Sovietica».

L'intervento statale nell'industria cinematografica sovietica dapprima ritarda l'attività, ma poi consente lo sviluppo di un cinema articolato e importante. Le case di produzione legate allo Stato (Goskino, Sovkino ecc.) o sostenute da gruppi comunisti tedeschi (Mezrapbom Russ) danno vita a un cinema di educazione e di propaganda, ma anche a un cinema di ricerca legato al programma dell'Ottobre

delle arti. Il primo film che ha un buon successo di pubblico è *Krasnye d'javoljata* (t.l. Diavoletti rossi, 1923) di Perestiani, ma i registi sovietici innovatori hanno voluto riconoscere nell'attività di Lev Kulesov una sorta di funzione pionieristica e fondante di tutto il percorso del cinema sovietico. Lev Kulesov dirige infatti all'inizio degli anni Venti la Scuola Statale di Cinematografia, in cui si formano tra gli altri Pudovkin e Barnet, e compie alcuni esperimenti fondamentali sul montaggio cinematografico: combina il volto di Mozzuchin, uno dei grandi attori del cinema zarista, con l'inquadratura di una minestra o di una bara o di una bambina che gioca, mostrando come sia l'accostamento delle inquadrature, la correlazione visiva a produrre il senso delle immagini. Compie esperimenti di geografia immaginaria, montando in una sequenza inquadrature girate a Mosca e materiale di repertorio della Casa Bianca a Washington, e ottenendo un effetto di omogeneità spaziale immaginaria. La sua idea di montaggio è centrata sulla funzionalità narrativa, ma riflette anche l'idea costruttivista di realizzare un film secondo gli stessi principi tecnico-scientifici con cui un ingegnere compie il suo lavoro. «Tutta l'azione cinematografica è una serie di processi lavorativi. Tutto il segreto della sceneggiatura [...] sta nel fatto che l'autore preordina una serie di processi lavorativi» (citato in Lebedev, 1962). Kulesov riconduce l'attività del cinema dall'orizzonte artigianale a quello industriale. Il suo cinema si avvale poi di strutture narrative diverse, che vanno dall'uso del *burlesque* e del grottesco, mescolato a un falso spionistico-poliziesco con *Neobycainye prikljucenija Mistera Vesta v strane bol'sevikov* (t.l. Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi, 1924), ai meccanismi narrativi e drammatici più tradizionali, ma perfettamente funzionali in *Dura lex* (*Po zakonu*, 1926) realizzato su sceneggiatura di un formalista come Sklovskij.

Allievo di Kulesov e attore, Vsevolod Pudovkin è stato a lungo considerato dalla critica di sinistra come un esempio di cineasta sovietico realista, fedele alla linea del partito, ed è oggi ampiamente ridimensionato. I suoi scritti sulla regia e sul montaggio costituiscono certo un primo momento di riflessione sulla centralità del montaggio, che è concepito in funzione della narrazione, come successione di elementi omogenei, accumulati come tanti «mattoni», secondo la versione polemica di Ejzenštejn. Insieme per Pudovkin il montaggio può anche arricchire la narrazione con inserti analogici, capaci di istituire comparazioni significative. È un'idea di narrazione epica, organizzata attorno al modello della presa di coscienza di un personaggio popolare, che nel corso del film capisce le dinamiche sociali e decide di diventare attivo nella lotta di classe. Film come *La madre* (*Mat',* 1926), *Tempeste sull'Asia* (*Potomok Cingischana*, 1928) e in modo più complesso *La fine di San Pietroburgo* (*Konec Sankt-Peterburga,* 1927), sviluppano una struttura realistico-descrittiva funzionale alla proposizione di un messaggio ideologico-politico, ricorrendo anche a soluzioni di montaggio analogico (ad esempio la liberazione del prigioniero e il ruscello di montagna). Negli anni del realismo socialista Pudovkin diventa poi con Georgij e Sergej Vasil'ev, con lo stesso Kozinčev, con Donskoj e con il famigerato Ciaureli (specialista del culto della personalità di Stalin) uno degli

esponenti del cinema di regime.

All'opposto della linea realistica di Pudovkin, opera invece Sergej M. Ejzenštejn, che rappresenta insieme il vertice del cinema sovietico e l'esperienza di più complessa affermazione della teoria del cinema e dell'arte rivoluzionaria. Ejzenštejn è il punto di confluenza e di trasformazione produttiva massima delle ricerche del nuovo teatro di Meierchol'd, della biomeccanica e dell'eccentrismo, della sperimentazione poetica del cubo-futurismo di Majakovskij e di Chlebnikov, delle analisi sul linguaggio e sulla letteratura dei formalisti e della scuola dell'Opojaz (Sklovskij, Tynjanov, Brik), dell'impegno rivoluzionario del Proletkult e del produttivismo di Arvatov. Ma insieme nel suo laboratorio mentale confluiscono raffinati studi di storia dell'arte, una forte attenzione alla letteratura russa ed europea dell'Ottocento e del Novecento, da Puskin a Joyce, una lettura approfondita della psicoanalisi, e una discreta conoscenza del marxismo. Il risultato, innanzitutto, è un potenziale teorico e critico di prim'ordine che Ejzenštejn sviluppa dapprima nelle teorie del cinema rivoluzionario degli anni Venti, bilanciate tra l'orizzonte dell'estetica e quello della poetica, e le più articolate riflessioni degli anni Trenta e Quaranta, in cui, tuttavia, i dogmi stalinisti limitano le possibilità della teoria. Gli scritti degli anni Venti intrecciano riflessioni sulla struttura del cinema e del suo sistema significante con affermazioni anche apodittiche sulle possibilità di un'arte rivoluzionaria. Per Ejzenštejn l'Ottobre del cinema implica una pratica formale ispirata al punto di vista della fabbrica e del proletariato e capace di cancellare la tradizione artistica borghese. Per Ejzenštejn l'arte non è una emanazione dello spirito, ma una pratica sociale determinata, un rapporto sociale, capace di organizzare e veicolare stimoli, emozioni, idee e modi di pensare e di influenzare politicamente (ideologicamente) il pubblico. Contro il cine-occhio di Vertov, Ejzenštejn afferma il «cine-pugno», e considera, con una certa brutalità, «l'opera d'arte innanzitutto un trattore che ara a fondo la psiche dello spettatore in una data direzione classista» e la regia come «l'organizzazione dello spettatore attraverso un materiale organizzato» (citato in Bertetto, 1975). Ne *Il montaggio delle attrazioni*, ipotizza spettacoli (teatrali e poi cinematografici) costruiti su una combinazione per contrasto di attrazioni, intese come «ogni momento aggressivo dello spettacolo capace di provocare una reazione psico-sensoriale nello spettatore in vista di una finale conclusione ideologica» (Ejzenštejn, 1986). L'idea di attrazione sottolinea la necessità di creare una comunicazione disautomatizzata, capace di colpire lo spettatore e di farlo uscire da sé in un processo dinamico di presa di coscienza, che Ejzenštejn connette alla nozione di «estasi» (ek-stasis), cioè di uscita da una condizione statica e passiva. In questa prospettiva, attraverso l'uso di attrazioni intellettuali è possibile per Ejzenštejn insieme inventare una scrittura visivo-dinamica e una comunicazione fortemente innovative, intessute di aggressioni allo spettatore e cariche di componenti intellettuali, capaci di comunicare idee. «L'attrazione intellettuale non esclude affatto l'emozionalità», scrive: si tratta di «far sbocciare emozionalmente l'astrazione di una tesi» (citato in Bertetto, 1975). Nell'ekstasis, il pathos, l'emozione e le idee si intrecciano e si

fondono per dar vita a un nuovo cinema e a un nuovo modo di percepire e di usare le immagini filmiche. La teoria del cinema e la teoria dello spettatore si incontrano.

In questa direzione Ejzenštejn attribuisce una importanza fondamentale al montaggio. Il montaggio è il momento essenziale della creazione filmica in quanto consente la trasformazione dinamica dei materiali in coerenti strutture comunicative ed espressive. Ejzenštejn dedica al montaggio saggi successivi, ma certamente il nucleo più innovativo è costituito dai saggi del 1929, in cui definisce il carattere produttivo del montaggio e le sue potenzialità comunicative e intellettuali. Ejzenštejn istituisce un parallelo tra la scrittura ideogrammatica e il montaggio cinematografico.

> Con la combinazione di due rappresentabili diviene così la notazione di qualcosa che graficamente è irrappresentabile... Ma questo è montaggio! Sì, è la stessa cosa che facciamo nel cinema quando mettiamo in rapporto certi fotogrammi che appaiono univoci sotto il profilo rappresentativo e veritieri per quanto riguarda il senso, in contesti e sequenze sensati. Metodo e procedimento inevitabili in qualunque esposizione cinematografica. È in forma condensata e purificata, punto di partenza per il cinema intellettuale (Ejzenštejn, 1986).

«La copulazione» di due figurabili «non è la loro somma, ma il loro prodotto» e garantisce la produzione di un senso ulteriore che non era presente nelle singole immagini: «una risultante che trascende entrambi (un concetto)». L'accostamento di due inquadrature non deve avvenire per accumulazione e omogeneità – come pensa Pudovkin, secondo Ejzenštejn -, ma per contrasto, scontro, disomogeneità. Il montaggio è: «conflitto». Il montaggio è «un pensiero che trae origine dallo scontro di due pezzi, indipendenti l'uno dall'altro (principio drammatico)». La dialettica delle immagini costruisce contrappunti e articolazioni complesse: conflitti grafici, spaziali, di volumi ecc. Queste molteplici tipologie di conflitti si sviluppano dunque non solo tra le inquadrature, ma anche all'interno dei singoli piani, concepiti in ogni modo come strutture dinamiche che si inverano nello scontro con altre strutture dinamiche. L'inquadratura è pensata quindi come «cellula di montaggio», come un elemento che viene superato nel processo formale e significante.

Il montaggio intellettuale è pensato da Ejzenštejn come il vertice più alto delle possibilità del cinema, ma in un altro saggio del 1929 egli individua altri tipi di montaggio, dal più semplice al più complesso: il montaggio metrico, ritmico, tonale, armonico e intellettuale. L'uso di una terminologia parzialmente ripresa dalla musica e l'importanza attribuita da Ejzenštejn alle componenti tonali e armoniche dell'immagine attestano la sua attenzione alla composizione dell'inquadratura, alle sue vibrazioni tonali, alla materialità fluida e potenzialmente estetica della sua composizione.

La pratica filmica di Ejzenštejn negli anni Venti costituisce non tanto

l'inveramento delle sue teorie quanto il fondamento sperimentale e pratico-artistico su cui si sviluppano le riflessioni teoriche. *Sciopero* (*Stačka*, 1925), *La corazzata Potëmkin* (*Bronenosec Potëmkin,* 1925) e *Ottobre* (*Oktjabr',* 1928) segnano lo sviluppo di un modo di fare cinema che dalla commistione di *burlesque* e attrazione violenta del primo va fino alla scrittura intellettuale dell'ultimo. *Sciopero* è innanzitutto un film stratificato in cui confluiscono opzioni innovative diverse. In primo luogo Ejzenštejn cerca di porsi al di là della dialettica tra film a soggetto e film senza soggetto per affermare l'idea di un cinema di situazioni collettive e non di intrecci individuali, in cui è protagonista non il singolo, ma la massa degli operai. Insieme costruisce situazioni di scontro sociale violento, ma ricorre anche alle maschere e alle procedure del *burlesque* per delineare un tessuto sociale disgregato, soggetto ai ricatti dei padroni. Le attrazioni scelte risentono dell'eccentrismo teatrale e del circo e disegnano un tessuto di contrasti e di eterogeneità di indubbia presa sullo spettatore. Il finale del film costruisce poi attraverso la tecnica del montaggio alternato l'esempio più aggressivo e più efficace di montaggio delle attrazioni, mediante il coordinamento della serie di inquadrature del massacro della polizia zarista con le immagini del macello dei buoi. La forza espressiva e di denuncia delle immagini è assicurata dal montaggio analogico e attrazionale.

La corazzata Potëmkin costituisce invece nell'ottica eisensteiniana una sorta di passo indietro. Per Ejzenštejn l'«aggiornamento delle attrazioni» e «d'effetto positivo (pathos)» diventano obiettivi da realizzare anche mediante «mezzi negativi» (citato in Bertetto, 1975), come l'apparato tradizionale, di sentimenti, lacrime, lirica, psicologismo, straniati dalla logica tradizionale e riqualificati dalla prospettiva ideologica. Ma soprattutto *La corazzata Potëmkin* costruisce grandi sequenze di montaggio dinamico-patetico (la repressione sulla scalinata di Odessa) e di orchestrazione tonale della visione e delle emozioni (le nebbie del porto e i funerali di Vakulincuk). La sequenza della scalinata è giustamente famosa per la maestria drammatica dell'organizzazione del visibile e della tensione emotiva, realizzata grazie a straordinarie tecniche di montaggio e di ripresa. Ejzenštejn parte dal principio di mostrare più azioni dal medesimo punto di vista (ideologico) e insieme sviluppa una molteplicità di visioni, grazie ad un contrappunto sistematico di immagini dei repressori e delle vittime. Coordina punti di ripresa diversi, dettagli di grande forza visiva, gesti di differente intensità drammatica e piani diversi delle immagini per costruire un'esplosione di pathos che non può lasciare indifferente le spettatore. La rappresentazione della repressione dei cosacchi è trasformata in un vettore di pathos crescente, orchestrato attraverso un insieme di conflitti grafici e spaziali, di accensioni violente, di immagini forti di sangue, di ferite, di dolore e di morte. Queste immagini sono montate in contrappunto visivo con le inquadrature degli stivali, dei fucili e dei repressori stessi, che Ejzenštejn distribuisce, scandendo il ritmo ossessivo e minaccioso della violenza poliziesca. Le inquadrature sono poi caratterizzate dall'estrema brevità, dal crescendo progressivo del ritmo, dalla intensificazione dei contrasti sino a produrre una vera esplosione visivo-dinamica ed emozionale.

Ottobre costituisce poi un'avventura ancora più radicale di sperimentazione ed elabora modi particolari e complessi di costruzione del significato. È il film per eccellenza del montaggio intellettuale, che sviluppa tecniche diverse di produzione del senso, per comunicare direttamente idee: la distruzione e poi la ricostruzione della statua dello zar, che sintetizzano concettualmente la caduta del regime zarista e poi il colpo di stato filomonarchico del generale Kornilov; il montaggio dialettico di Kerenskij che sale le scale senza fine, in un delirio di potenza, la combinazione delle inquadrature di Kerenskij con le immagini della statuetta di Napoleone, o con un pavone meccanico che apre la coda per fare la ruota; le inquadrature di un oratore menscevico intrecciate con le immagini di un'arpa o di una balalaika. Sono immagini impregnate di idee, che comunicano un concetto attraverso la forma visiva. L'esempio più radicale di montaggio intellettuale è poi costituito dalla sequenza degli idoli, in cui Ejzenštejn mostra una serie di piani di simboli religiosi, dapprima cristiani e di fattezza artistica, poi pagani, primitivi ed elementari, con l'intenzione di comunicare l'idea di un imbarbarimento e di una degradazione della religione che diventa uno strumento ideologico nelle mani del generale Kornilov. La sua regia realizza una «drammaturgia visiva della forma cinematografica» (Ejzenštejn, 1986), articolata in differenti esperienze di dinamizzazione logica, illogica ed emotiva. Lultimo film degli anni Venti di Ejzenštejn incontra l'intervento repressivo di Stalin, che impone variazioni al film e il cambiamento del titolo da *La linea generale* a *Il vecchio e il nuovo* (*Starne i novoe*, 1929). La stagione della ricerca e del cinema intellettuale è ormai finita.

La medesima volontà di portare la sperimentazione, l'invenzione innovativa, il gusto del grottesco e dello sberleffo, il modello del *burlesque* e dell'assurdo nel cinema caratterizza anche gli esordi di Kozinčev e Trauberg, che iniziano la loro attività nel gruppo della FEKS (insieme a Jutkevič e a Kryžitskij), passando rapidamente dal teatro al cinema. I FEKS concepiscono lo spettacolo come una percussione ritmica sui nervi, un'accumulazione di trucchi, un can can sul filo della logica e del buon senso. Come rammenta Jutkevič «nella ricerca di vie nuove, tutta la giovane generazione di artisti sovietici s'è rivolta verso i generi minori» (citato in Bertetto, 1975). Sono pratiche di abbassamento, di popolarizzazione della fruizione estetica che tendono a determinare un incontro tra spettacolo e divertimento. Il rifiuto dell'arte psicologica borghese e della fruizione soggettivistica, punta a creare un nuovo rapporto con il pubblico di massa della rivoluzione. L'invenzione dell'imprevisto, della sorpresa, dell'effetto traumatico sono tecniche per superare la forma tradizionale in favore di un tessuto di rotture, di provocazioni, al fine di disautomatizzare la percezione. La tecnica dell'eccentrismo richiede lo spostamento della percezione dell'oggetto dall'orizzonte del riconoscimento all'orizzonte della visione, dapprima attraverso una oggettivazione paradossale dell'alterità del reale e in seguito attraverso una pratica di distorsione semantica. I procedimenti compositivi diventano più importanti della narrazione, il soggetto è piegato all'invenzione più variata e a volte dissennata. Film come *Prochozdenija Oktjabriny* (t.l. Le avventure di Ottobrina, 1924), *Soyuz velikogo dela* (t.l. L'unione per

la grande causa, 1924), *Novyj Vavilon* (t.l. Nuova Babilonia, 1929) di Kozincev e Trauberg implicano l'integrazione della gestualità aggressiva alle tecniche di spostamento semantico dell'oggetto e di produzione di determinazioni tecnico-linguistiche capaci di spezzare la continuità rappresentativa. Il montaggio diventa quindi uno strumento perfettamente integrato alla logica dell'avanguardia eccentrica, come il ricorso a scenografie anomale, a illuminazioni singolari e irregolari, a effetti espressivi particolarmente forti, in una prospettiva di rifiuto radicale del realismo. Negli anni Trenta poi Kozincev è ingabbiato nel programma costrittivo del realismo socialista, realizzando una delle esperienze più significative con la cosiddetta «Trilogia di Massimo» (si pensi in particolare a *La giovinezza di Massimo, Junost' Maksima*, 1935).

All'opposto della linea eccentrica opera invece Dziga Vertov, che sviluppa una pratica sperimentale, coordinata ad un'importante attività polemologica e teorica. Vertov elabora il progetto più radicale di Ottobre del cinema, integrando sistematicamente teoria e pratica. Scrive manifesti nello stile dell'avanguardia, riprendendo temi e miti del futurismo italiano e del costruttivismo, ma nello stesso tempo organizza il gruppo dei *kinoki*, impegnati a documentare la realtà sovietica e il processo di costruzione del socialismo. Vertov esalta le potenzialità della macchina da presa e dello sguardo meccanico. «Punto di partenza: l'uso della macchina da presa come cineocchio molto più perfetto dell'occhio umano, per esplorare il caos dei fenomeni visivi che pervadono lo spazio» (citato in Bertetto, 1975). La struttura meccanica ha capacità produttive superiori a quelle dell'uomo e svolge una rilevante funzione compositiva. «Io sono il cineocchio, io creo un uomo più perfetto di quello creato da Adamo». Vertov riprende innanzitutto il programma anti-artistico e anti-tradizionale del costruttivismo, e attacca duramente il cinema narrativo e spettacolare: «Il cine-dramma è l'oppio dei popoli». Per Vertov il cinema è uno strumento di potere e di asservimento delle classi subalterne e produce l'alienazione sistematica del pubblico. La sua idea di cinema è invece profondamente diversa. Vertov pensa e realizza un cinema non-recitato, costituito da immagini-fatto, impegnato a «cogliere la vita alla sprovvista», a imporre il linguaggio degli eventi nella loro immediatezza contro il linguaggio dello spettacolo. Questa percezione sistematica del mondo in quanto tale riflette in ogni modo un preciso punto di vista politico e si propone di oggettivare «il punto di vista del proletariato» (Viva la coscienza di classe! Viva la visione di classe! Viva il cineocchio! La presentazione del mondo è analisi razionale del reale – «noi ci occupiamo dello studio (scientifico) dei fenomeni viventi» «L'organizzazione del mondo visibile», che Vertov intende realizzare, è un'attività pratico-progettuale di montaggio della realtà oggettiva e di strutturazione interpretativa dei fenomeni visibili. In questa prospettiva il montaggio non solo gioca un ruolo decisivo, ma è considerato da Vertov in un'accezione fortemente allargata. Per Vertov il montaggio non è la semplice composizione di inquadrature in un progetto comunicativo basato su una sceneggiatura, ma è l'attività di «organizzazione del mondo visibile» cioè la totalità del processo di realizzazione del film, esattamente

scandito in momenti e funzioni diversi. La concezione del montaggio di Vertov, infatti, unifica i momenti differenti e separati del film spettacolare in un'esperienza complessiva di selezione, verifica, decifrazione e organizzazione visiva del mondo. «Il cineocchio: è io monto quando scelgo il soggetto [...] io monto quando osservo il soggetto [...] io monto quando stabilisco l'ordine di successione del formato sul soggetto». Ma insieme il montaggio è anche «correlazione visiva di piani in rapporto dinamico», orchestrazione dei «passaggi da un impulso visivo a un altro». Il montaggio è «correlazione dei piani, degli scorci, dei movimenti all'interno delle inquadrature, dei chiaroscuri, della velocità di ripresa». Insieme l'autore definisce il «movimento tra le inquadrature (intervallo) al fine di trovare l'itinerario più razionale per gli occhi dello spettatore».

Questa consapevole progettazione di un modello assolutamente diverso di cinema si articola in fasi ed esperienze differenti, che vanno dai cinegiornali di attualità e di battaglia come la *Kinonedelja* e la *Kinopravda*, sino ai più impegnativi film dedicati alla realtà sovietica e alle dinamiche di costruzione del socialismo in un solo paese. Film come *Šestaja čast'mira* (t.l. La sesta parte del mondo, 1926), *Odinnadtsatyj* (*L'undicesimo,* 1928), *Simfonija Donbassa. Entuziazm* (t.l. Sinfonia del Donbass. Entusiasmo, 1930), documentano il socialismo come sviluppo, industrializzazione, riorganizzazione del lavoro, attraverso una complessa articolazione dei fenomeni viventi ripresi in forme e modi diversi. Le ampie sequenze sul lavoro di fabbrica, sulla produzione siderurgica de *L'undicesimo* sono ad esempio sinfonie del lavoro estremamente significative. Ma le esperienze più importanti di Vertov sono due film dal forte potenziale sperimentale, che compiono una ricerca metodica sulle potenzialità tecnico-linguistiche del cinema e sul suo statuto stesso. *Kinoglaz* (t.l. Il cine-occhio, 1924) elabora modi complessi di organizzazione del visibile, mostra segmenti molteplici della realtà, apre a sperimentazioni inattese, come le proiezioni all'indietro, il ralenti, usa angoli di ripresa anomali, costruisce correlazioni e tensioni visive particolari. Ma è soprattutto con *L'uomo con la macchina da presa* (*Celovek s kinoapparatom*, 1929), che Vertov costruisce una delle opere più ricche del cinema sovietico e il film sul cinema per eccellenza. Nel film Vertov descrive la giornata di un kinokoperatore, mostrandolo dall'alba al tramonto, impegnato in attività e in contesti molto diversi. Montaggi rapidi e ritmici, sovraimpressioni, composizioni anomale all'interno delle inquadrature, schermi divisi in due parti, riprese in velocità e altri effetti speciali garantiscono la varietà delle percezioni del mondo visibile e mostrano la ricchezza e le potenzialità della messa in scena e della tecno-linguistica del cinema. Ma, ancora di più, il film mostra il lavoro della macchina da presa, la capacità dell'occhio del cinema di registrare il reale, effettuando una dialettica complessa tra la macchina da presa e l'oggetto della ripresa, attraverso immagini che spesso mostrano lo stesso kinok-operatore in attività, con un raddoppiamento del lavoro di ripresa.

Negli anni Trenta Vertov è poi costretto a ricondurre pienamente il suo cinema nell'ambito della propaganda politica, e del culto di Lenin e di Stalin, e dopo *Tre*

canti su Lenin (*Tri pesni o Lenine,* 1934), elogio piatto e retorico della costruzione del socialismo, può soltanto operare nelle cineattualità. Il regime staliniano non intendeva perdonargli la sperimentazione e la libertà di ricerca degli anni Venti.

2.4 Le cinematografie marginali

Il panorama del muto europeo conosce poi situazioni più marginali, cinematografie di minore rilievo, in cui tuttavia si concretizzano anche momenti, ed esperienze significative. Non è certamente un manuale di storia del cinema lo spazio adatto per una ricognizione articolata. Vale la pena tuttavia di ricordare alcune realtà e alcuni autori significativi. La situazione italiana, innanzitutto, è caratterizzata da una sostanziale crisi produttiva e realizzativa. La concentrazione a Roma nell'Unione Cinematografica Italiana delle strutture produttive, penalizza lo sviluppo delle attività e segna un distacco radicale dal cinema italiano rispetto alla grande ricerca europea e americana. Marginale è anche la realtà del cinema britannico, ove tuttavia comincia ad operare un maestro come Alfred Hitchcock, impegnato ad elaborare le prime forme di un cinema di suspense.

Il cinema nordico di Sjöström e di Stiller, poi, non offre negli anni Venti la ricchezza di ricerca degli anni Dieci, ma presenta alcune esperienze importanti, che appaiono come improvvise accensioni in un contesto meno brillante. Un film come *La stregoneria attraverso i secoli* (*Häxan,* 1922) di Christensen, poi, è un saggio bilanciato tra una componente narrativa e una componente mostrativa, in cui situazioni esemplari sono presentate, messe in scena, in una dimensione saggistica e riflessiva. Dedicato alla stregoneria attraverso i secoli, il film è insieme un documento forte, ispirato a un'ottica di tolleranza, ma è anche un percorso che sa usare a volte l'ironia, altre volte il paradosso per descrivere e interpretare un capitolo di oscura e pesante repressione esercitata soprattutto contro le donne meno soggette alle leggi e al potere ufficiale, gestito dagli uomini.

In una direzione molto diversa va invece l'esperienza di un altro autore del Nord, il danese Carl Th. Dreyer che realizza dapprima in Danimarca e in Svezia e poi in Francia alcuni film di indubbio rilievo come *Biade af Satans bog* (t.l. Pagine del libro di Satana, 1920) e *L'angelo del focolare* (*Du skal aere din hustru*, 1925) e uno dei capolavori del muto, *La passione di Giovanna d'Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc,* 1928). Realizzato in Francia con collaboratori di prim'ordine come lo scenografo Hermann Warm e il direttore della fotografia Rudolph Maté, è non solo un film di grande impianto morale e di forte ispirazione religiosa, ma è soprattutto una sintesi delle grandi ricerche linguistico-formali effettuate dagli autori più inventivi. L'estrema ricchezza e varietà dei piani esalta un montaggio dinamico, fatto di inquadrature molto brevi, correlate più per contrasto che per omogeneità, con grandi capacità di spezzare la continuità visiva e di mostrare anche l'artificialità della messa in scena. Le inquadrature, poi, presentano una grande varietà di

configurazioni, anche se prevalgono i primi piani di Giovanna e dei giudici, impegnati in uno scontro tragico e violento. Le inquadrature di Giovanna, ravvicinate, spesso decentrate e oblique su uno sfondo bianco, sono realizzate sovente dall'alto per sottolineare la sua subalternità alla sopraffazione dei giudici, che vengono spesso ripresi dal basso. La frantumazione del visibile e la pluralizzazione dei punti di vista e degli angoli di ripresa creano un universo del tragico e del dolore, che restituisce la tensione del mondo rappresentato con una forza e un rigore estremi.

All'inizio degli anni Trenta con *Vampyr* (ti. Il vampiro, 1932) Dreyer realizza poi un horror assolutamente atipico, che rinuncia ai caratteri abituali del genere per inseguire un'idea di pazzia e di orrore del tutto personale. L'immagine della donna vampiro da un lato, e la famosa inquadratura effettuata dall'interno della tomba, con la donna vampiro che si affaccia a guardare dentro, costituiscono nuclei di tensione profonda e di inquietudine che attraversano tutto il film e investono lo spettatore come una sottile minaccia.

2.5 Il cinema d'avanguardia

In opposizione al cinema narrativo-rappresentativo si afferma negli anni Dieci e poi più ampiamente negli anni Venti un cinema che si propone esplicitamente di essere altro, differente dal cinema diffuso. È la grande avventura del cinema d'avanguardia, debole sul piano dei numeri, ma essenziale nell'invenzione e nella sperimentazione. Immaginare un altro cinema possibile è infatti il grande impegno di alcuni artisti, registi e teorici: un cinema diversamente inventato e pensato, di volta in volta organico alle poetiche e alle ricerche linguistiche dei vari movimenti d'avanguardia, e capace di realizzare in modo assolutamente puro e rigoroso le potenzialità e la specificità del cinema come arte autonoma. Così cinema d'avanguardia e cinema puro, *Absolute Film* e cinema onirico, cinema astratto, cinema sperimentale e sinfonia visiva si mescolano e si sovrappongono continuamente rivelando il proteismo del cinema differente. L'unità è in primo luogo un'unità in negativo, realizzata sulla base di un rifiuto, di una radicale ed esplicita estraneità al cinema ufficiale e alle sue leggi discorsive. Un processo di negazione del cinema linguaggio-merce, un rifiuto della dialettica rappresentazione/mercato, della narratività convertita in prodotto industriale sono ovviamente impliciti nell'area del cinema d'avanguardia, sia come motore di una ricerca linguistica e di un atteggiamento estetico, sia come conseguenza *in re* di un'azione di superamento. La negazione dell'immaginario cinematografico diffuso, della codificazione della comunicazione filmica, il rigetto delle strutture rigide della messa in scena rappresentativa, già definite all'inizio degli anni Venti, sono omogeneamente operanti all'interno del cinema d'avanguardia. L'avanguardia intende spezzare il rapporto tra segno visivo-cinetico e mercato, disgregare la

connessione tra rappresentazione codificata del reale e prodotto filmico. Ma accanto al momento della rottura, essenziale è il momento dell'invenzione dell'altro. L'immagine e il flusso visivo dell'avanguardia devono avere una forza supplementare per non diventare una serie di inquadrature casuali e caotiche, senza rilevanza e senza senso. Il filo continuo dell'intensità, oscillante come un diagramma impazzito, costituisce la condizione di esistenza del cinema d'avanguardia. Questa intensità, legata alla forza delle immagini e alla violazione della norma, è un modo della differenza: «L'intensità è la differenza» afferma Deleuze in *Differenza e ripetizione*, cioè l'emergenza di un movimento non riconducibile alle identità conosciute, antagonistico, esterno ai modi di ricomposizione del simbolico.

Le esperienze d'avanguardia sono ricerche che si svolgono dentro una minorità scelta ed affermata come nuovo modello operativo, dentro lo spazio marginale del laboratorio, che si contrappone apertamente all'apparato industriale del cinema ufficiale. Nonostante la convinzione dell'avanguardia di esprimere la modernità, le esperienze filmiche d'avanguardia si caratterizzano per il rifiuto della dimensione tecnologica e raffermarsi di una dimensione artigianale. La ricerca della forma essenziale del cinema, il progetto di definizione del cinema puro, come la sperimentazione nel cinema di principi e opzioni legati ai movimenti d'avanguardia, dal dada all'astrattismo al surrealismo, sono pratiche formative variamente concepite e realizzate che pensano una possibile differenza nel cinema.

La genesi della teoria e della pratica di un cinema differente risale ai primi anni Dieci ed è legata alle ricerche del primo futurismo in Italia e del cubismo in Francia. In Italia Ginna e Corra tentano un'esperienza di cinema astratto, dipingendo direttamente sulla pellicola dinamismi cromatici legati alla ricerca pittorica e alla musica, senza peraltro concludere il loro lavoro. In Francia Survage disegna più di mille cartoni ispirati al gusto cubista, per affermare un dinamismo visivo capace di creare una nuova arte, teorizzata come *Rhythmes colorés*. Ancora in Italia con la regia di Ginna, ma ispirati da Marinetti, i futuristi realizzano un film d'avanguardia, *Vita futurista* (1916), che riflette aspetti eterogenei del movimento artistico. Il film, oggi perduto, è costituito da segmenti ed episodi diversi, legati ora alla polemologia e alla micromitologia futurista, ora alla sperimentazione formale che dinamizza effetti di luce o immagini rappresentative, oltre ad illustrare alcune tecniche prospettate nel coevo *Manifesto della cinematografia futurista*.

La ricerca astratta trova in Germania la sua affermazione più consistente grazie al lavoro di pittori e di sperimentatori variamente legati all'arte. L'astrazione nel cinema si presenta da un lato come forma organica e privilegiata della modernità, eliminazione della variabilità umana e soggettiva e rimozione dell'angoscia personale e storica; e dall'altro come riproduzione della struttura del lavoro artistico, e delle sue caratteristiche di pratica individuale, realizzata nella concentrazione dello studio. L'attività sperimentale di Eggeling, Richter, Ruttmann, Fischinger, seppure con indubbie differenziazioni, rappresenta questa processualità specifica della ricerca formale, e dello statuto della produzione artistica

dell'avanguardia. Diversamente da loro, altri autori e teorici, vicini o interni al Bauhaus (Hirschfeld-Mack, Moholy-Nagy) puntano a potenziare il carattere tecnologico del cinema.

Viking Eggeling, pittore svedese legato al dada zurighese e poi tedesco, lavora al superamento non solo della pittura da cavalletto, ma anche della struttura del quadro. Per lui l'uscita dal quadro non è proiezione nello spazio, ma dilatazione cinetica della forma nel tempo. L'arte diventa arte del movimento e trova un nuovo modello nell'arte del tempo per eccellenza, la musica. «Il processo consiste in sviluppi drammatici ed evoluzioni nella sfera dell'arte pura (forme astratte): come dire analogamente ai processi musicali avvertiti tramite l'udito» (citato in Bertetto, 1983). L'arte di Eggeling è *Eydodynamik*, è costituita di luce e movimento. È il movimento ricercato è analogo al ritmo universale della vita. Eggeling realizza *Diagonal Symphonie* (*id.,* 1919-1924), che si articola attorno al dinamismo sinuoso della linea e alla modificazione graduale delle forme visive create dalla linea stessa. Anche Hans Richter è un pittore legato al dada zurighese e poi all'area dell'astrattismo, e lavora dapprima con Eggeling per poi sviluppare una ricerca sui ritmi visivi delle forme geometriche, quadrati, rettangoli di varie dimensioni (*Rhythmus 21,* 1921; *Rhythmus 23*, 1923). Svolge anche un'attività di teorico, pubblicando la rivista «G», e mescola suggestioni legate all'astrazione internazionale con una ciclica riemergenza di spirito dada. Dopo i film astratti realizza *Filmstudie* (*id.,* 1926), che segna il passaggio ad un film caratterizzato dall'immagine analogica, variamente rielaborata, e passa poi più apertamente ad esperienze di sinfonia visiva (*Rennsymphonie, Inflation*, 1929). Il suo film più significativo è *Gioco di cappelli* (*Vormittagsspuk*, 1928), definito da Richter «storia ritmica della ribellione di alcuni oggetti contro la banale monotonia della vita». Nel film Richter realizza una sintesi efficace tra la logica della ricerca sperimentale esercitata nella dimensione del filmico e il gusto del gioco, del divertimento e del *non sense* proprio del dada. Il dada legittima l'assurdo, il gusto per la fantasmagoria del trucco filmico e l'illusionismo della macchina da presa. Il medesimo percorso dall'astrazione alla sinfonia visiva caratterizza l'opera di Walter Ruttmann, che è invero il primo a realizzare un film astratto (*Opus 1* e poi 2, 3, 4, rispettivamente 1919, 1921, 1924, 1925). Anche Ruttmann pensa a una nuova arte che sia pittura nel tempo ed esprima lo spirito della modernità. I suoi film più articolati e ricchi di variazioni formali usano strutture visive molteplici e si avvalgono anche dei colori. Le tecniche adottate sono molteplici e vanno dal disegno animato alla ripresa di elementi e di sagome, dotate di configurazioni essenzialmente irrealistiche. Per Ruttmann un film astratto deve utilizzare «le infinite possibilità di impiego della luce e della oscurità, della quiete e del movimento, delle linee rette e curve, della massa e della linearità e dei loro innumerevoli gradi intermedi e combinazioni» (citato in Bertetto, 1983). La seconda fase dell'attività di Ruttmann è invece legata alla sperimentazione di strutture visivo-dinamiche complesse effettuate nel quadro della sinfonia visiva e in particolare della sinfonia della metropoli (*Berlin. Symphonie einer Großstadt*, 1927). La Berlino di Ruttmann è la città dello sviluppo industriale e

commerciale, è una città produttiva e moderna, caratterizzata da una simultaneità e varietà di stimoli. Ma insieme il suo lavoro compositivo usa le immagini e gli oggetti metropolitani in un'ottica di ritmi visivi molteplici, come equivalenti visivi formalmente rielaborati.

Oskar Fischinger sviluppa invece tutta la sua attività di autore all'interno dell'astrazione prima in Germania e poi, dopo l'avvento del nazismo, in America. Egli utilizza gli apparati di realizzazione più complessi, esprimendo con queste scelte operative una idea di cinema come percorso insieme artigianale e tecnologico, impiegato nell'invenzione di forme cinetiche nuove. Fischinger realizza esperimenti manipolando strati diversi di cera, collegando le immagini con disegni di strutture astratte, di canne d'organo, di pianeti, e di altre forme geometriche. La combinazione di forme eterogenee punta alla realizzazione di effetti di nuova spettacolarità, ricorrendo anche al triplo schermo (*R 1 Ein Formspiel,* 1927). Altri film sono invece dedicati alla visualizzazione dinamica di brani musicali, di Brahms (*Studie n. 9,* 1931), di Mozart (*Studie n. 11,* 1932), di Dukas, ma anche di jazz. Fischinger continua poi la sua ricerca in America, collaborando tra varie difficoltà con Disney per *Fantasia* (*id.,* 1940), e realizzando con *Motion Painting No. 1* (1947), una complessa strutturazione di elementi visivi e cromatici che creano un poema astratto di grande forza.

Accanto a Berlino, la capitale del cinema d'avanguardia è in ogni modo Parigi. Qui il progetto dell'astrazione è assente e le ricerche sono articolate tra gli autori che affermano un'azione per il cinema puro e la sinfonia visiva e gli artisti che intendono realizzare nel cinema le poetiche e le istanze dei movimenti d'avanguardia, dal post-cubismo al dada al surrealismo. Variamente legati all'area dada sono due film come *Le retour à la raison* (*id.*, 1923) di Man Ray e *Entracte* (*id.*, 1924) di Clair. Il primo film di un artista come Man Ray, presentato nel 1923 nella serata dada, *Le coeur à barbe* riflette alcuni dei caratteri essenziali del movimento: l'improvvisazione, l'immotivazione, l'indifferenza nei confronti del prodotto finito, la realizzazione di qualcosa che ricorda lo scarto, il refuso e che è dominato dallo *hasard objectif* segnano *Le retour à la raison* che Man Ray racconta con un po' di fantasia di avere assemblato in maniera casuale e in fondo approssimativa. Nel breve film (3') appaiono riprese in esterno, immagini della modella Kiki nuda, *readies made* variamente ripresi, *rayographs*, ma anche puntine da disegno, sale e pepe disseminati casualmente sulla pellicola: il risultato è un insieme magmatico di materiali, caratterizzati per l'appunto dal caos e dal rifiuto della forma. I film successivi di Man Ray seguono il passaggio al surrealismo del gruppo che aveva dato vita al dada parigino. Sono film che riflettono una prospettiva di cinema automatico inteso a realizzare una composizione non lontana dalla scrittura automatica teorizzata da Breton. Ai margini del dada è poi un film come *Entracte* di René Clair, realizzato sulla base di una scaletta del pittore Picabia, che è stato uno dei protagonisti del dada a Parigi. Vera summa dell'avanguardia parigina con Duchamp, Man Ray, Satie e Picabia tra gli attori, il film è uno spazio in cui viene visualizzato non solo un modello di scrittura fondato sull'eterogeneità e la

discontinuità, sull'arbitrario e il *non sense,* che si avvale di gag molteplici, caratterizzate dalla dimensione del gioco, finalizzate all'*entertainment.* L'immagine, «sottratta al dovere di significare è finalmente liberata» (citato in Bertetto, 1983), come dice Clair presentando il film.

Su una linea diversa va invece un film come *Ballet mécanique* (*id,* 1924), realizzato da un pittore come Fernand Léger con la collaborazione dell'americano Dudley Murphy. Il film riflette la formazione cubista del pittore e l'attenzione prevalente agli oggetti e alle dinamiche metropolitane come immagini privilegiate della modernità. Questo gusto per gli oggetti, i meccanismi meccanomorfi, le strutture geometriche e il dinamismo della città si intreccia con una precisa attenzione alle possibilità tecniche del cinema, che Léger individua nella plasticità, nel dinamismo e nel ritmo visivo. Léger e Murphy montano piani molto efficaci di oggetti, di molle, di meccanismi automatici, di bottiglie, di un cappello di paglia, mescolati a primi piani di volti di donna, a dettagli di occhi, di numeri, di scritte, di figure geometriche. Gli autori esaltano la rapidità del montaggio e il ritmo visivo e insieme il gigantismo degli oggetti che le riprese ravvicinate possono permettere.

L'attenzione alla tecnica e al sistema segnico del cinema diventa in Germaine Dulac, in Henri Chomette, in Desiaw, volontà di creare l'arte del cinema in quanto tale, depurandola di quanto non è ritmo visivo: è l'idea di una cinegrafia integrale, di una scrittura filmica priva di connotati narrativi e drammaturgici, che sull'onda della poesia pura Germaine Dulac definisce cinema puro. Film come *Disque 927* (*id.,* 1928), *Thèmes et variations* (*id,* 1928), *Arabesque* (*id,* 1929) di Dulac, *Jeux des reflets et de la vitesse* (*id.*, 1925) di Chomette, *La marche des machines* (*id.,* 1929) di Deslaw vanno nella prospettiva di una cinegrafia integrale, di una sinfonia visiva, impegnata nella ricerca del ritmo delle immagini. Ma Dulac è anche l'autrice del primo film surrealista realizzato sulla base di uno scenario di Artaud e successivamente da lui contestato, con l'aiuto di Breton e dei surrealisti. *La coquille et le clergyman* (*id.,* 1928) è invero un film che tenta un incontro tra le suggestioni visive del cinema puro e un insieme di fantasmi ossessivi, che ruotano attorno a un processo misterioso di iniziazione di un soggetto. Elementi alchemici, fissazioni sessuali e immagini sacrificali si intrecciano in un'avventura visiva che punta a cogliere «la verità oscura dello spirito» (Artaud) e che registra anche il contrasto tra punto di vista maschile e femminile.

Ma i due film surrealisti più noti sono *Un chien andalou* e *L'àge d'or,* realizzati da Luis Buñuel nel 1929 e nel 1930 e inventati insieme da Salvador Dalì e da Buñuel. I film costituiscono un'avventura complessa nell'inconscio e si avvalgono di immagini di natura differente in cui l'orizzonte dei fantasmi, i sogni e le allucinazioni si intrecciano con le immagini fenomeniche. In *Un chien andalou* prevale la dimensione fantasmatica e le ossessioni psichiche dominano la scena. In *L'àge d'or* immagini e situazioni di tipo diverso si mescolano in un tessuto audiovisivo caratterizzato da una grande eterogeneità di strutture e di componenti. *Un chien andalou* si rivela in ogni modo come un film dedicato al difficile e contraddittorio processo di costituzione dell'identità sessuale del giovane

protagonista, attraverso le avventure discontinue del desiderio e differenti forme di regressione. *L'àge d'or* intreccia caoticamente dinamiche dell'eros e della violenza all'interno di sei episodi diversi, che vanno dal documentario entomologico sugli scorpioni, all'evocazione blasfema de *Les cent vingt journées de Sodome* con il duca di Blangis, assassino depravato, identificato con Cristo. In entrambi i film le ossessioni del desiderio si manifestano e si incrinano mostrando ora la forza ora la fragilità, all'interno di figure di oggettivazione dell'inconscio di indubbia intensità. Fondamentale è certo il ruolo ideativo di Dalì, delle sue fissazioni e del suo metodo paranoico-critico. Ma certo Buñuel si dimostra fin dall'inizio un regista capace di segmentare le immagini e di costituire un tessuto di ossessioni visivo-dinamiche che rivelano la ricchezza irrazionale dell'inconscio e aprono un nuovo orizzonte per il cinema.

Capitolo 3 - Il cinema americano degli anni Venti

di Giulia Carluccio

3.1 Hollywood, fabbrica dei sogni.

Il decennio che si colloca tra la fine della prima guerra mondiale e la grande crisi del 1929 vede il consolidamento dell'industria cinematografica hollywoodiana, che perfeziona le proprie basi strutturali definendo un vero e proprio sistema capace di creare e diffondere prodotti riconoscibili e inconfondibili, in grado di imporsi a livello internazionale. Il cinema hollywoodiano, nel corso degli anni Venti, diventa così modello universale, veicolo di miti, ideologie, paesaggi e iconografie che presentano al mondo intero l'*american way of life*. Attraverso un sistema, al tempo stesso compatto e diversificato, di produzione e distribuzione di opere ben classificate in base a criteri di importanza e impegno produttivo, e a precise caratteristiche narrative e spettacolari, Hollywood viene a costituirsi come grande «fabbrica dei sogni». Una fabbrica, nel senso letterale del termine, che almeno per altri tre decenni permetterà ad un pubblico geograficamente, socialmente e culturalmente variegato, di immedesimarsi nelle vicende di eroi ed eroine cui si potrebbe (o vorrebbe) somigliare.

Le premesse e il contesto che consentono all'industria cinematografica americana questa crescita riguardano la particolare situazione degli Stati Uniti nel periodo in questione. Gli anni della prima guerra mondiale vedono infatti la nazione statunitense porsi come leader dell'economia mondiale. Il dopoguerra, dopo una breve recessione nel 1921, conosce poi l'affermazione di una politica di

liberismo estremo, che consente ai beni prodotti dall'industria americana, compresa quella cinematografica, di imporsi sui mercati stranieri. Nel corso degli anni Venti, dunque, gli Stati Uniti si trovano in una fase di grande sviluppo economico, che giungerà tuttavia ad un punto di rottura con la crisi del 1929. Gli anni dell'espansione economica corrispondono a livello sociale ad una certa apertura sul piano del costume e della morale corrente, e ad un clima di maggiore prosperità generale e di frenesia, che tuttavia non include tutte le fasce sociali. Anzi, le condizioni di immigrati, contadini e minatori conoscono addirittura un peggioramento. Così come le leggi sul proibizionismo scatenano il contrabbando e il consumo di alcolici, altre contraddizioni e squilibri caratterizzano la cosiddetta «età del jazz» o quelli che vengono definiti i «ruggenti anni Venti». Ed è in questo quadro che Hollywood afferma il suo potere economico da un lato e mitopoietico dall'altro: macchina industriale e macchina capace di produrre sogni e mitologie.

Alla base delle trasformazioni strutturali dell'industria cinematografica e della definizione di una precisa politica produttiva vi è quindi innanzitutto una grande disponibilità di capitali. Nel corso del decennio gli investimenti finanziari nell'industria del cinema registrano un aumento che vede più che decuplicare le cifre. Ai dati che riguardano gli investimenti finanziari corrispondono del resto quelli relativi alla frequenza media delle sale cinematografiche: tra il 1922 e il 1928 il numero di spettatori passa da 40 a 80 milioni, raddoppiando quindi le proprie proporzioni. Inoltre, almeno fino alla metà del decennio, la capacità di esportazione sui mercati esteri aumenta in modo esponenziale. Nel quadro di tale rafforzamento economico il cinema hollywoodiano stabilisce una precisa strategia produttiva, venendo a definire quel sistema spettacolare che nei decenni successivi conoscerà ulteriore e indiscussa fortuna, almeno fino agli anni Cinquanta, come si vedrà nei capitoli successivi. In che cosa consiste questa strategia? Innanzitutto, nella costruzione di un'organizzazione verticale che comprende l'intero ciclo produttivo, fino alla distribuzione dei prodotti. Le principali case di produzione, infatti, acquistano o addirittura costruiscono sale cinematografiche in cui distribuire direttamente i loro film. A controllare poi la distribuzione nelle restanti sale, interviene un sistema di *block booking,* per cui gli esercenti che intendano noleggiare uno o più film di una certa casa si vedono costretti a prenotare interi pacchetti (blocchi), comprensivi di altri film, minori, dello stesso marchio di fabbrica. Si tratta quindi di una strategia tesa alla concentrazione verticale e alla massimizzazione dei profitti che consente soprattutto alle grandi case, talvolta associate tra loro in un regime di vero e proprio oligopolio, di dominare il mercato e l'immaginario del pubblico. Immaginario che viene sollecitato, plasmato e nutrito a partire dalle caratteristiche architettoniche delle sale, prima ancora che dai film e dai divi che li interpretano. Le sale edificate negli anni Venti si caratterizzano infatti per il fasto e l'esotismo delle loro architetture e del loro design. Un *pot-pourri* stilistico, che coniugava un gusto neobarocco e rococò con reinterpretazioni déco di architetture egiziane o spagnoleggianti, rendeva accessibile al pubblico popolare e del ceto medio un lusso letteralmente favoloso, che molta parte aveva nel

funzionamento e nella fruizione complessiva dello spettacolo cinematografico. Nelle sale più importanti, lo spettacolo, peraltro, comprendeva, oltre al film, un programma arricchito da cinegiornali, comiche, intermezzi musicali o altre *performances* dal vivo. A gestire questo apparato spettacolare erano in particolare le tre grandi case di produzione, la Paramount-Publix, la Metro Goldwyn Mayer (MGM) e la First National. Accanto alle *Big Three*, operavano poi le *Little Five,* cioè Universal, Fox, Producers Distributing Corporation, Film Booking Office e Warner Brothers. La United Artists, creata nel 1919 da attori e registi come Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charles Chaplin e David Wark Griffith, e che nel 1923 produsse *La donna di Parigi* (*A Woman of Paris*) di Charles Chaplin, non possedeva sale né *studios*, ma produceva e distribuiva i propri prodotti in modo indipendente. Se il mito di Hollywood si forma in questo contesto di espansione e organizzazione dell'industria del cinema, esso deve tuttavia presto fare i conti con la necessità di controllare, da un lato, l'alone trasgressivo e peccaminoso che circonda la vita dei divi, pubblicizzata, romanzata o strumentalizzata dalla cronaca; dall'altro, i contenuti stessi dei film, talvolta incentrati su soggetti scabrosi, come gli eccessi e le sfrenatezze provocate dal proibizionismo, o l'adulterio, presente per esempio in molte commedie di Cedi B. De Mille o in un film come *Mariti ciechi – La legge della montagna* (*Blind Husbands*, 1919), di Erich von Stroheim. Scandali di varia portata, come, nel 1920, il divorzio della coppia più amata d'America, cioè dei divi Mary Pickford e Douglas Fairbanks, o il processo per stupro e omicidio di una giovane attrice subito da uno dei più popolari comici come Roscoe «Fatty» Arbuckle nel 1921 o, nel 1923, la morte per droga del divo Wallace Reid, iniziano a suscitare le ire di gruppi religiosi, benpensanti e gente comune, già infastiditi dagli echi dei favolosi guadagni percepiti dai divi e, in generale, dal lusso smodato della colonia hollywoodiana. Ed è proprio per contrastare l'immagine di questa *Hollywood Babilonia*, secondo l'espressione del regista underground americano Kenneth Anger, e soprattutto i controlli della censura federale, che l'industria decide di reagire e avviare una politica di moralizzazione e legittimazione di se stessa. Accomunati quindi da tale necessità, i più importanti *studios* si associano per istituire, nel 1922, la Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA), con lo scopo di stabilire una serie di misure e di parametri per regolamentare il contenuto morale dei film e prevenire l'emanazione di una legge vera e propria. A capo dell'organizzazione viene chiamato strategicamente il repubblicano William Hays, allora potente ministro delle poste, e quindi testa di ponte con Washington. Nel corso del decennio, le misure di Hays conobbero varie formalizzazioni, prima di condurre, nel 1934, a un vero e proprio Codice di Produzione. L'iniziativa di autocensura avviata dal 1922 contribuisce alla definizione del sistema produttivo hollywoodiano, completando in qualche modo un meccanismo di standardizzazione nella diversificazione che viene a interessare a tutti i livelli l'intero ciclo produttivo. La specializzazione e connotazione delle diverse case; la precisa classificazione dei film secondo l'impegno produttivo; l'eclettismo delle scelte tematiche, controllato e regolamentato in base a precise

distinzioni di genere e, quindi, a parametri morali; la presenza dei divi e la cura tecnica e formale, caratterizzano un modello spettacolare che prevede, proprio per la sua riconoscibilità e ripetitività, l'attesa dello spettatore come ingrediente fondamentale. Un'attesa che viene sapientemente suscitata e preparata attraverso l'interazione con i media dell'informazione, e poi guidata e inglobata come ruolo testuale, attraverso le strategie linguistiche e narrative dei singoli film. Ma se il sistema classico è già definibile in questi termini, sarà nel corso del decennio suecessivo, con l'avvento del sonoro, che le sue caratteristiche produttive, linguistiche, formali ecc. raggiungeranno la cosiddetta maturità.

Modi di rappresentazione e scrittura: sviluppo dello stile classico

Nel corso degli anni Venti, parallelamente al consolidarsi dell'industria e alla definizione di un vero e proprio *studio system,* prosegue la linea di tendenza affermatasi nel decennio precedente secondo cui, allo sviluppo sempre più organizzato dei modi di produzione, si associano strategie e modi di rappresentazione in una certa misura normativi e convenzionali. Il processo di costituzione di una sorta di canone «istituzionale», contrapposto al modo di rappresentazione definito «primitivo», nel senso chiarito nel primo capitolo, conosce in questi anni un incremento significativo, destinato a raggiungere una relativa stabilità dopo l'avvento del sonoro, nel corso degli anni Trenta e Quaranta. In qualche modo è proprio la tecnologia di riproduzione del suono, e la conseguente possibilità di uno spettacolo audiovisivo unitario, nella pluralità di componenti che prevede la nuova nozione di «colonna sonora» (rumori, voci, musica), a portare a compimento quella tendenza a una rappresentazione autosufficiente e compiuta, che assimila il film a un testo in sé concluso, distante dalla *performance o* dall'*happening* che caratterizza le modalità di esistenza (proiezione e fruizione spettatoriale) del film primitivo. È evidente che occorrenze come il commento «esterno» del *bonimenteur* (cfr. cap. 1), o l'esecuzione *live* di brani musicali d'accompagnamento, definiscono una dimensione rappresentativa «aperta», legata all' *hic et nunc* del contemporaneo svolgersi di una proiezione e di interventi eseguiti estemporaneamente in sala, in una logica radicalmente altra rispetto a quella inaugurata dal cinema sonoro. La riconduzione di tutti gli elementi della rappresentazione alla proiezione sullo schermo di un mondo immaginario in cui la riproduzione di spazi e suoni tende sempre più ad assomigliare alla realtà, favorisce quel fenomeno di identificazione e assorbimento dello spettatore nel mondo della finzione che è alla base del funzionamento del racconto cinematografico classico. Ma se il perfezionamento dello stile classico riguarda quindi la grande stagione del cinema hollywoodiano (cfr. cap. 4), il cinema ancora muto degli anni Venti vede la progressiva messa a punto di modalità di scrittura che perseguono, con crescente consapevolezza, lo scopo di ottenere appunto un sempre maggiore effetto di realtà e, contestualmente, di trasparenza della rappresentazione, in modo da favorire l'ingresso dello spettatore nel mondo della finzione. Alla base di quello che verrà a costituire un vero e proprio sistema, vi è innanzitutto il tentativo di occultare la discontinuità di scrittura inaugurata dal momento in cui allo stile «unipuntuale» del cinema delle origini si sostituisce lo stile «pluripuntuale» dei film a più inquadrature (cfr. cap. 1), cioè il montaggio in funzione narrativa. Se negli anni Dieci si stabiliscono le prime regole di continuità, vale a dire i primi raccordi convenzionali tra un'inquadratura e l'altra, in funzione di «ponti» di collegamento atti a mascherare i tagli, nel corso del decennio successivo il *continuity system* diventa sempre più sofisticato, nella stabilizzazione dei raccordi di direzione, di sguardo e sull'asse di ripresa. Se del cosiddetto *découpage* classico si parlerà diffusamente nel cap. 4, vale però la pena di notare come altre tecniche contribuiscano in questi anni alla coerenza e (relativa) compattezza e standardizzazione dello stile. Tra queste, quelle luministiche. Gli *studios* sempre più tecnologicamente attrezzati delle majors consentono ormai di effettuare riprese con la sola luce artificiale, gestendone le risorse secondo ben precise convenzioni. Per esempio, quella basilare per cui ciascuna scena

veniva illuminata secondo tre fondamentali direttrici: quella principale (*key light*), con la luce proveniente da un lato dell'inquadratura, quella di riempimento (*fill light*), a illuminare lo sfondo, e infine il controluce (*backlighting*), a sottolineare le figure principali grazie a interventi luministici condotti da dietro o sopra il soggetto di ripresa. La ricorrenza di simili (e altre) modalità di scrittura contribuisce a creare le coordinate di uno sguardo inconfondibile che, via via, caratterizzerà in maniera sempre più omogenea la produzione hollywoodiana. Un sistema, dunque, compatto, che tuttavia non esclude margini di flessibilità, come avremo modo di notare.

3.2 Registi, generi e star degli anni Venti

Il contesto che abbiamo descritto nei paragrafi precedenti consente e richiede l'affermazione di ben precise personalità registiche e, coerentemente, la parallela affermazione o lo sviluppo di determinati filoni o generi narrativi nel cui ambito emergono nuove star. Negli anni Venti la lezione griffithiana (certamente fondamentale per la formazione dello stile classico, ma anche per gli stimoli offerti alla teoria e alla sperimentazione sovietica dall'altro), risulta ormai inattuale dal punto di vista dei contenuti narrativi (temi, intrecci e personaggi) e dei risvolti simbolici o ideologici ad essi collegati. Nel nuovo clima di apertura e spregiudicatezza, e di crescita generale dell'industria hollywoodiana, si colloca per certi versi esemplarmente l'opera di un regista come Erich von Stroheim che, provenendo dall'*entourage* griffithiano (di Griffith fu assistente, nonché interprete in *La nascita di una nazione* e *Intolerance*), giunge a costruire un universo cinematografico stilisticamente e tematicamente segnato da una poetica dell'eccesso che contamina lo schema del melodramma griffithiano con motivi decadenti di ascendenza europea. D'altro canto, anche la sopravvivenza e il rilancio del genere comico, già solido negli anni Dieci con la scuola sennettiana, richiedono quel rinnovamento sia stilistico sia di contenuti che saranno, con i lungometraggi degli anni Venti, personalità come Charlie Chaplin e Buster Keaton ad attuare. Ma se la lezione di questi cineasti riguarda i vertici della produzione statunitense di questo decennio (e oltre, nel caso di Chaplin), come vedremo nei prossimi paragrafi, la «grande stagione» del cinema americano comprende anche altre esperienze ed esiti con cui si possono identificare, e chiarire, le logiche produttive del periodo. Esemplare, da questo punto di vista, può essere il percorso compiuto da un regista (e produttore) già attivo nel decennio precedente, e destinato ad attraversare tutta la parabola evolutiva del cinema classico hollywoodiano, e cioè Cecil B. De Mille. Nato nel 1881, De Mille fa il suo ingresso nel cinema all'inizio degli anni Dieci come socio fondatore (insieme a Jesse Lasky e Samuel Goldwyn) della Jessy Lasky Feature Play Company, divenendone direttore artistico. Con il suo primo film come regista, *The Squaw Man*, De Mille inaugura, nel '13, l'abitudine, destinata a diventare tradizione e pratica industriale, di girare nella zona allora semideserta di Hollywood, dimostrando quel fiuto e quella disposizione a un cinema inteso francamente come «arte» industriale, in cui i termini produzione e rappresentazione sono da intendersi come consustanziali e indissociabili tra loro.

Nei molti film realizzati nel corso degli anni Dieci, tra cui lo scandaloso dramma contemporaneo *I prevaricatori* (*The Cheat*, 1915) destinato a entusiasmare Louis Delluc e in generale i cineasti francesi (cfr. cap. 2) per la forza e la suggestione della lezione di stile che veniva dagli Stati Uniti (in particolare l'uso espressivo e drammatico dell'illuminazione, insieme al frequente ricorso ai piani ravvicinati), De Mille mette a punto una strategia registica (e produttiva) che punta sulla spettacolarità e sulla individuazione di precisi registri narrativi e di generi o filoni drammatici, che troverà pieno compimento e ragione d'essere nel decennio successivo. A partire da film come *La corsa al piacere* (*For Better for Worse*) e *Maschio e femmina* (*Male and Female*), entrambi del 1919, il regista inaugura non solo un genere, quello della commedia brillante a sfondo erotico, che preannuncia la nuova morale degli anni Venti, ma contribuisce anche all'affermazione di un inedito modello divistico, quello della donna fatale e spregiudicata, proposto, nei film citati, da Gloria Swanson. Negli anni immediatamente successivi è invece il filone biblico-religioso a consentire a De Mille la realizzazione di un modello spettacolare di grande portata, basato sul gigantismo scenografico, l'abile costruzione narrativa e il gusto libertino dell'epoca. Ne *I dieci comandamenti* (*The Ten Commandments*, 1923), il regista affronta il soggetto religioso in una narrazione a incastro che alterna l'episodio biblico con una parabola moderna, in modo da fustigare, a livello di intreccio, vizi di ogni sorta e sfrenatezze sessuali decisamente orgiastiche che, tuttavia, a livello di messa in scena e rappresentazione, vengono espresse con audacia e spettacolarità. Così, il contenuto morale (o moraleggiante) riesce a giustificare la piena rappresentazione di eccessi erotici che la spuntano con le esigenze della censura e soddisfano il clima di eccitazione e frenesia tipico degli «anni folli». L'abile formula demilliana, riassumibile in «sangue, sesso e Bibbia» è alla base pure dei successivi kolossal *Il re dei re* (*The King of Kings*, 1927) e *Il segno della croce* (*The Sign of the Cross*, 1932), fino ai più tardi *Sansone e Dalila* (*Samson and Delilah*, 1949) e *I dieci comandamenti* (*The Ten Commandments*, 1956) nuova versione. Cineasta eclettico e abile nell'identificare la propria vena artistica con la logica industriale, De Mille trasporterà il suo stile sfarzoso e spettacolare pure nel genere western, come dimostrano *La conquista del West* (*The Plainsman,* 1937) e *La via dei giganti* (*Union Pacific*, 1939), realizzati nel corso degli anni Trenta.

Accanto a De Mille, altri registi sostengono la politica degli *studios* incentrata su generi e formule codificate o in via di codificazione nel clima di nuovo slancio produttivo. Tra questi, Frank Borzage che, avendo esordito con il western a basso costo negli anni Dieci, può realizzare, nel decennio successivo, film di maggior impegno produttivo, come il melodramma *Humoresque* (1920) e la commedia romantica *The Circle* (t.l. Il circolo, 1925). Ma la politica degli alti budget e della tendenza al kolossal ben rappresentata, dopo Griffith, da De Mille, trova alla MGM un forte impulso nella produzione di pellicole ambiziose, a partire dall'adattamento di grandi opere e successi letterari. Esemplare il caso di *Ben Hur* (*id.,* 1926),dal romanzo di Lew Wallace (il secondo libro più venduto negli Stati Uniti dopo la Bibbia), realizzato appunto per la Metro da Fred Niblo. Il

riferimento biblico e letterario, l'ingente sforzo scenografico, con la costruzione di un enorme set in cui si riproduceva il Circo Massimo di Roma, e la messa a punto di un apparato tecnologico che consentiva di riprendere la scena da molteplici angolazioni facendo ricorso a più cineprese (in particolare nella famosa sequenza della corsa delle bighe) motivarono l'enorme successo del film che, presentato al pubblico nel 1926, risultò a lungo campione di incassi. È, del resto, in analogo contesto produttivo che King Vidor, regista che aveva esordito negli anni Dieci e percorso una tipica e onorevole gavetta all'interno dell'industria hollywoodiana, può realizzare la grande epopea pacifista de *La grande parata* (*The Big Parade*, 1925), in cui, attraverso una visione tragica e antiretorica del conflitto, si intreccia una vicenda romantica al contesto bellico, alternando quindi le situazioni sentimentali alle epiche scene di battaglia. L'impatto e il successo straordinario del film (che annoverava tra gli interpreti l'idolo romantico John Gilbert) consentirono a Vidor di conquistare la fiducia del grande *tycoon* della MGM Irving Thalberg e di poter affrontare soggetti di un certo anticonformismo e, in particolare, di indagine e riflessioni sul sociale. Tra questi *La folla* (*The Crowd*, 1928), in cui, a partire da una storia semplice ed esemplare (la parabola esistenziale di un uomo qualsiasi, dall'infanzia alla maturità, sullo sfondo della vita collettiva di una grande metropoli, New York), Vidor indaga con realismo, talvolta impietoso, il conformismo e la perdita di individualità dell'uomo contemporaneo nella nuova dimensione massificata del vivere metropolitano, esprimendo uno sguardo insieme ironico e disincantato sul sogno americano e sull'ottimistica ideologia del *self-made man*. L'importanza del film di Vidor, uno dei vertici del cinema muto statunitense, riguarda pure una analoga originalità sul piano dello stile. Il discorso vidoriano viene espresso attraverso una sorta di visualizzazione simbolica dell'assunto tematico. La confusione individuo/folla, la perdita di identità del singolo, il suo divenire uomo/massa si esprimono con soluzioni tecnico-stilistiche spesso audaci che coniugano le risorse di una macchina da presa sempre mobile e in grado di significare (e alludere) autonomamente rispetto al piano diegetico, con una forte stilizzazione figurativa che assume in proprio la lezione dell'espressionismo tedesco. Da questo punto di vista, soluzioni come i carrelli che riportano inesorabilmente il singolo da un illusorio spazio privato e individuale a quello immenso e anonimo della folla (tra tutte si veda la sequenza finale), o inquadrature-simbolo che figurativizzano il ruolo del personaggio nell'ambiente attraverso una precisa dialettica personaggio/scenografia, evidenziata magari da una profondità di campo e da una precisa angolazione, testimoniano di una precisa volontà e consapevolezza di poter esprimere attraverso il linguaggio cinematografico una poetica personale e non reticente sul piano sociologico, pur nel quadro di una logica e di una ideologia funzionale all'industria americana. L'idea di un cinema commerciale, prodotto dall'industria, capace tuttavia di funzionare come strumento di indagine e di intervento «politico», si rintraccia anche nei successivi film sonori di Vidor; in particolare *Alleluja* (*Hallelujah!*, 1929), sulla condizione dei neri nelle piantagioni di cotone del Sud, e *Nostro pane quotidiano*

(*Our Daily Bread*, 1934), che affronta la piaga della disoccupazione seguita alla crisi del 1929. Se con questi titoli si conclude sostanzialmente la fase «sociale» del cinema di Vidor, la sua produzione registica proseguirà fino agli anni Cinquanta, con un eclettismo e un mestiere ormai consumato che gli consentirono di affrontare diversi tra i generi classici, dal western alla commedia, all'insegna di una professionalità insieme tipica ed eccezionale, secondo un ossimoro che bene si adatta a molta produzione hollywoodiana classica.

Sempre nel quadro di una politica di alti budget, dopo *La grande parata*, il filone dei film ambientati durante la prima guerra mondiale prosegue con *Ali* (*Wings*, 1927), realizzato da William Wellman per la Paramount, in cui una analoga combinazione di sentimento e dramma bellico, dà luogo a un grande spettacolo sostenuto da una tecnologia e un linguaggio sofisticato, con riprese aeree, complessi movimenti di macchina e trucchi approntati appositamente per le scene di combattimento. Sul versante di un cinema «sociale», nel senso sopra chiarito, invece, accanto a Vidor (e come Vidor destinato a una carriera che coincide con la storia del cinema americano classico) è Henry King a esprimere, fin dal dramma rurale *Tol'able David* (t.l. Davide che sopporta, 1921), l'esigenza di un realismo minuto e preciso, anche sul piano stilistico e figurativo, per raccontare personaggi e ambienti (in questo caso, quelli della provincia americana) non solo verosimili, ma in qualche modo, su un piano squisitamente linguistico e narrativo, «veri», venendo a costituire un modello riconosciuto dal cinema sovietico contemporaneo. Pudovkin, in particolare, accolse *Tol'able David* come un manifesto perfetto di realismo cinematografico. In seguito, anche King, come Vidor e molti altri artisti-artigiani di Hollywood, identificò la sua professionalità in una versatilità consustanziale al sistema dei generi classici, seppure con risultati discontinui. Ed è, del resto, proprio il sistema dei generi che negli anni Venti viene a consolidare, precisare e meglio articolare una strategia produttiva e narrativa che, dal decennio precedente fino a tutti gli anni Cinquanta, si impone progressivamente come struttura portante dell'industria del cinema.

Se il filone pacifista getta le basi per il successivo (e ideologicamente autonomo) *war film,* a imporsi come generi maggiori nel corso del decennio sono due forme narrative e spettacolari già emerse, e via via cresciute, nel periodo primitivo e protoclassico: lo *slapstick* e il western. Dallo *slapstick* degli anni Dieci e dal modello sennettiano (vedi cap. 1), il cortometraggio costruito su gag soprattutto fisiche, proiettato perlopiù prima dei film di maggior importanza, inizia ad ampliare sia le proporzioni sia le ambizioni narrative e semantiche, fino a porsi come lungometraggio in sé autosufficiente. Sono gli attori e le star che hanno esordito negli anni Dieci, spesso nella scuderia sennettiana o nei film di Roscoe «Fatty» Arbuckle, a compiere il salto verso nuove e più compiute forme di comicità, dove la dinamica narrativa non si limita a sostenere la concatenazione delle gag, ma giunge a esprimere una visione del mondo, della società, della condizione umana, come è il caso di Chaplin e Keaton di cui si parlerà nei prossimi paragrafi. Ma, accanto ad essi, altri comici, come Harry Langdon o Harold Lloyd, già in voga

negli anni Dieci, esemplificano bene lo sviluppo e il perfezionamento del cinema comico come categoria produttiva maggiore. Analogamente, il western, che pure continua a essere prodotto *anche* a basso costo, modifica il ruolo e la destinazione di pubblico tipica degli anni Dieci (piccole produzioni per la provincia), assurgendo a proporzioni maggiori e a tonalità epiche che aumentano il prestigio del genere. Ciò a partire dal successo di film come *I pionieri* (*The Covered Wagon,* 1923), realizzato da James Cruze per la Paramount, o *Il cavallo di acciaio* (*The Iron Horse*, 1924) di John Ford. Proprio il caso Ford (di cui si tratterà nel cap. 4) risulta esemplare per cogliere la crescita del genere. Avendo esordito proprio con il western a basso costo nel decennio precedente, Ford inizia a gettare le basi, con *Il cavallo di acciaio,* per un ulteriore sviluppo del western di cui sarà il maggiore interprete nei decenni successivi. A partire dal film del 1924, realizzato ad alto costo per la Fox, Ford elabora uno stile di messa in scena del paesaggio che risulterà caratteristica iconografica fondamentale del genere, nonché visualizzazione del ruolo archetipico della Natura nella dimensione assiologica e semantica propria della mitologia e ideologia western.

Tra gli altri generi che si impongono a partire dagli anni Venti, particolare popolarità acquista l'*horror.* In seguito all'impatto suscitato dalla proiezione de *Il gabinetto del dottor Caligari* di Robert Wiene (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), giunto negli USA nel 1921, il gusto per il racconto dell'orrore viene soddisfatto soprattutto dalla Universal che inizia a specializzarsi nel genere, producendo per esempio una serie di film con il leggendario e poliedrico Lon Chaney, tra cui *Il gobbo di Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame,* 1923, Wallace Worsley), e *Il fantasma dell'opera* (*The Phantom of the Opera*, 1925, Rupert Julian); sarà tuttavia la MGM a siglare il famoso sodalizio di Lon Chaney con il regista Tod Browning, con cui l'attore realizzerà i film più significativi, tra i quali *Lo sconosciuto* (*The Unknown*, 1927).

Sono invece (anche) ragioni di tipo sociologico a spiegare il definirsi, nel corso del decennio, del canone narrativo del *gangster film* e la sua nuova popolarità. L'aumento del crimine legato al contrabbando di liquori motiva, negli USA del proibizionismo, l'esigenza di rivitalizzare un genere già praticato per esempio dal Griffith del periodo Biograph (*The Musketeers of Pig Alley*, t.l. I moschettieri di Pig Alley, 1912), conferendogli la possibilità di esprimere una visione insieme mitica e realistica delle fratture della società contemporanea, come in *Le notti di Chicago* (*Underworld,* 1927), realizzato da Joseph von Sternberg per la Paramount, in cui allo stile e alle atmosfere che il regista svilupperà nei suoi film maggiori degli anni Trenta: da *Marocco* (*Morocco,* 1930) a *Shanghai Express* (*id.,* 1932) a *Venere Bionda* (*Blonde Venus,* 1932), si aggiungono convenzioni e *tópoi* narrativi che diverranno ricorrenti all'interno del genere gangster.

Come i generi riflettono piuttosto chiaramente la mutata situazione umana e sociale degli anni Venti, così anche l'altra struttura portante dell'industria hollywoodiana, quella dello *star system,* si modella e si plasma in modo da esprimere e catalizzare umori, desideri, aspirazioni più o meno esplicite del pubblico. Se un

divo come Rodolfo Valentino, l'amante perduto de *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* (*The Four Horsemen of the Apocalypse,* 1921, Rex Ingram), nella sua bellezza latina insieme efebica e virile può soddisfare il lato languido della nuova sensibilità morale, così come il John Gilbert di *La grande parata* quello romantico, la dimensione più eccessiva e ruggente degli anni Venti, o il senso di inedita libertà e spregiudicatezza di costumi, possono bene venire esemplificati da un nuovo modello divistico femminile, quello che dalla vamp introdotta dalla fatalissima Theda Bara già negli anni Dieci, porta alla Gloria Swanson dei film di De Mille o alla Clara Bow di *Ali,* in netta opposizione rispetto al sorpassato ruolo della fidanzata d'America sostenuto da Mary Pickford nell'universo puritano e vittoriano del cinema di Griffith. L'atletico e pirotecnico Douglas Fairbanks (*Il segno di Zorro, The Mark of Zorro*, 1920, Fred Niblo; *Robin Hood, id,* 1922, Allan Dwan; *Il ladro di Bagdad, The Thief of Bagdad,* 1924, Raoul Walsh ecc.), rappresenta invece la spinta ottimistica e positiva del decennio, il modello del nuovo americano uscito dal conflitto bellico con entusiamo e convinzione, pronto ad affrontare pragmaticamente e coraggiosamente la realtà.

Infine, star a loro modo, anche Chaplin e Stroheim, interpreti e creatori di personaggi ricorrenti che sono il simbolo stesso della loro opera, il vagabondo e l'ufficiale cinico e corrotto proveniente dalla decadente Europa, esprimono istanze, umori e, soprattutto, contraddizioni di una società americana il cui equilibrio è, in effetti, del tutto provvisorio.

3.3 La comicità negli anni Venti: il caso Chaplin

Come Stroheim anche Chaplin proviene dall'Europa. Sono dunque oriundi i due più significativi cineasti che non solo raggiungono con la loro opera i vertici della produzione americana degli anni Venti (e oltre, per Chaplin), ma che anche, attraverso essa, nelle diverse e rispettive modalità espressive e narrative, forniscono un'analisi critica della società americana reciprocamente complementare. Charles Spencer Chaplin, figlio di due sfortunati e spiantati artisti di varietà, ha modo molto presto di calcare, come mimo, illusionista, acrobata ecc., i più scalcinati palcoscenici della Londra natia, fino all'ingaggio decisivo nella compagnia di pantomima di Fred Karno, con cui gira l'Inghilterra prima di raggiungere gli Stati Uniti e il cinema. È nel 1914 che inizia alavorare per lo schermo, con la Keystone di Mack Sennett. Fin da *Making a Living* (t.l. Sbarcando il lunario, 1914) di Henry Lehrman, in cui il giovane attore assurge a protagonista dopo una serie di interpretazioni come «spalla», Chaplin avvia la caratterizzazione del personaggio del vagabondo Charlot, sia sul piano del linguaggio comico della recitazione mimica e gestuale, sia su quello della maschera destinata a divenire ricorrente. La giacca del frac, ma striminzita e sdrucita, i pantaloni troppo larghi, le scarpe troppo lunghe e sfondate, la bombetta e il bastone, tratteggiano un insieme stridente fatto di eleganza paradossale e discordante con la povertà e la miseria espresse dalle

condizioni degli abiti. Un conflitto che viene poi rimarcato nella mimica, nella gestualità e nel portamento spesso pomposo che ancora contrastano con l'ambiente cui appartiene il personaggio. Ed è a partire da questa immediata, costituzionale dissonanza che il vagabondo esprimerà tutta la sua diversità ed estraneità rispetto all'ordine costituito di una società fatta di contrasti, soprattutto di classe, che lo emargina ed emargina in generale. Lo sviluppo e il perfezionamento del personaggio prosegue nei successivi film, girati in proprio e prodotti dalla Essenay, dalla Mutual o dalla First National (da *Charlot Boxeur, The Champion*, e *Charlot vagabondo, The Tramp*, 1915, a *Vita da cani, A Dog's Life*, e *Charlot soldato, Shoulder Arms,* 1918), in cui l'analisi sociale si fa più precisa e la poetica del vagabondo approfondisce la sua vena anarchica e antiborghese. Alla dimensione ancora sennettiana e macchiettistica del primo Charlot di *Making a Living*, via via si sostituisce un lavoro sul personaggio che ne evidenzia la condizione umana ed esistenziale, sottolineandone la sostanziale solitudine, nei rapporti disarmonici con un ambiente indagato con intenti satirici sempre più marcati, fino a esprimere un giudizio su una società che si fa esplicitamente politico e ideologico. E, nonostante il sentimentalismo e l'umanitarismo un po' generico e romantico, di marca ottocentesca, la precisione e la profondità della critica chapliniana si colgono per esempio nel pacifismo e anarchismo di *Charlot soldato* che contraddiceva esplicitamente la politica americana di quegli anni, impegnata nel conflitto bellico, al punto che il film incorse in tagli di censura. E se progressivamente l'elemento sentimentale e patetico sembrerà avere il sopravvento (fin dal primo lungometraggio, *Il monello, The Kid*, 1921, cfr. la scheda di approfondimento), i temi della satira sociale e politica ampliano via via il quadro fino a riguardare *in toto* il sistema capitalistico (*Tempi moderni, Modem Times,* 1936) o addirittura la dittatura nazista (*Il dittatore, The Great Dictator,* 1940) in una generale allegoria del conflitto tra l'individuale e il collettivo, tra l'intrinseco individualismo del singolo e il totalitarismo del sociale nelle sue diverse forme. La saga del vagabondo è legata soprattutto agli anni Venti e al cinema muto, con i film citati e ancora *La febbre dell'oro* (*The Gold Rush,* 1925), *Il circo* (*The Circus,* 1928) e *Luci della città* (*City Lights,* 1931), attraverso diverse immagini e situazioni di un'America in cui ai ricordi autobiografici dell'infanzia vissuta nei sobborghi di Londra si unisce uno sguardo impietoso sulla storia statunitense, dall'epoca della febbre dell'oro all'attualità capitalista. Ma la frattura della seconda guerra mondiale segna anche una svolta nella sua opera che, dopo *Il dittatore,* spingerà la vena amara e sarcastica, ora, più che comico-satirica come in passato, oltre il personaggio di Charlot e dei suoi derivati, fino alla maschera crudele e cinica di *Monsieur Verdoux* (*id.,* 1947), sorta di Landru nutrito dagli umori e dagli orrori di tutta un'epoca. Nel 1952, poi, Chaplin realizza una sorta di autobiografia ideale con *Luci della ribalta* (*Limelight,* 1952), nella storia del clown Calvero che sembra riecheggiare, in una metafora amara e venata di patetismo, quella dello stesso Chaplin. Se la sua carriera proseguirà, dopo l'esilio in Europa in seguito alla caccia alle streghe maccarthista, fino agli anni Sessanta inoltrati (*La contessa di Hong Kong, The Countess from Hong Kong*, 1967), la maschera di

Charlot e la comicità gestuale e mimica sviluppata negli anni del muto restano in fondo l'elemento più moderno e universale dell'opera chapliniana, nonché una icona dinamica che, esaltata dai cineasti di avanguardia, rimane fino a noi. Dalle mille parole scritte e dalle caricature disegnate da Louis Delluc, Jean Epstein e dai cinegrafisti francesi dei primi anni Venti, alla silhouette meccanica che apre e chiude il *Ballet mécanique* (1924) di Fernand Léger, in poi.

Il film: «Il monello» («The Kid», 1921)

Il film è il primo lungometraggio di Chaplin (1700 metri, 6 bobine, per 81 minuti di durata), frutto di un contratto di un milione di dollari che il regista stipula con la First National. I successivi contratti firmati da Chaplin, dopo la Keystone, con la Essanay, la Mutual, la First National, fino all'esigenza (nel 1919) di fondare una casa indipendente, la United Artists, insieme ai colleghi Pickford, Fairbanks e Griffith (cfr. cap. 2.1), possono servire come indicatori oggettivi del processo di progressivo consolidamento e ampliamento della forma comica, nonché del raggiungimento di un suo statuto di prestigio all'interno del sistema dei generi. Lo spazio delle due bobine del cortometraggio e la fragile dinamica narrativa di semplice e rozzo collegamento di gag perlopiù fisiche (nel senso più puro del termine *slapstick*), lasciano il posto a una crescente tendenza al racconto che, nel caso di Chaplin, ibrida lo schema del melodramma o del feuilleton di derivazione griffithiana (e prima ancora dickensiana) con le strutture, per contrasto sovversive, del comico. È proprio tenendo presente questo lavoro di contaminazione tra forme e generi nella nuova dimensione del lungometraggio che meglio si può cogliere il ruolo organico del patetico e l'insorgere di quella poetica del sentimento nella satira sociale e politica di Chaplin che perdurerà per tutti gli anni Venti e oltre, senza smorzare ma semmai intensificando la portata critica del suo sguardo.

The Kid è in sostanza una sorta di ampliamento e dilatazione di *A Dog's Life,* laddove il sodalizio uomo/cane si può sostituire con quello, assolutamente equivalente, uomo/bambino del nuovo film. Ma è proprio in questo ampliamento che la poetica chapliniana si arricchisce e definisce in maniera decisiva. A partire dal soggetto (di cui è autore lo stesso regista, come sarà consuetudine), la vicenda del vagabondo che trova e accudisce un orfanello con cui si troverà ad affrontare le difficoltà della vita quotidiana, fino a quando le istituzioni di carità lo sottrarranno alla sua tutela per restituirlo alla legittima madre, che infine lo inviterà a unirsi a loro, il film dichiara la precisa volontà di contaminare, e potremmo dire corrompere, lo schema del melodramma vittoriano con il discorso comico. In effetti, il film fonde le strutture del comico con quelle del melodramma, riportando tutti i *tópoi* del *feuilleton* paradossalmente alla figura comica di Charlot (G. Cremonini, *Charlie Chaplin,* La Nuova Italia, Firenze 1995, p. 48). Ed è proprio, quindi, nell'adozione del filtro comico che avviene quello spostamento di senso e registro che, attraverso uno scarto paradossale, smentisce il lato consolatorio e genericamente patetico del melodramma, denunciandone le ragioni sociali e politiche e attaccandone i valori di cui è solitamente portatore: la carità, le istituzioni sociali, il falso interclassismo del paternalismo borghese ecc. La differenza (innanzitutto fisica e poi morale) di cui è portatore il personaggio del vagabondo è propriamente l'elemento che sovverte l'impalcatura ideologica del melodramma, nutrendo di verità le soluzioni sentimentali e umanitarie che infine attenuano, ma non risolvono, il dramma sociale che viene descritto. La possibilità di una ricomposizione sociale reale in fondo non si dà (nemmeno nella sequenza onirica, che riporta lo scioglimento dei conflitti ad una dimensione fantastica e fiabesca e quindi *irreale*), nonostante la dinamica sentimentale dell'intreccio riesca a ricomporre una nuova armonia, su cui tuttavia il racconto si chiude immediatamente senza rappresentarla. E resta forte il fatto che il rapporto tra Charlot e il monello, che altri non è che un suo doppio (si veda anche la caratterizzazione fisica e l'abbigliamento del personaggio interpretato dal piccolo Jackie Coogan), è un incontro di necessità, tra diseredati che provengono dalla stessa emarginazione (come chiarisce la sequenza del loro primo incontro, tra i rifiuti). Il vagabondo e il bambino sono dunque figure equivalenti e sono gli stessi

meccanismi di espulsione sociale che li avvicinano e li separano.

Dal punto di vista stilistico, il film segna un decisivo salto di qualità nei confronti dei film precedenti, proprio nell'inserimento delle gag (ancora basate perlopiù sull'incongruenza fisica e comportamentale del vagabondo con lo spazio e le situazioni in cui agisce) in un tessuto narrativo di ampio respiro che le sostiene e le giustifica tutte. È anzi la gag a far procedere il racconto senza arrestarlo o sospenderlo, conferendo ad esso il senso giusto, in un intreccio indissolubile di humour e tragedia. Lo stesso ritmo *slapstick* che sostiene le gag si incarica di raccontare la storia e le sue implicazioni sociologiche, come accade nella già citata sequenza del ritrovamento dell'orfanello e dei tentativi, assolutamente comici eppure fondamentalmente tragici, di disfarsene. Parimenti, l'uso disinvolto e consapevole del *découpage* e del *continuity system* in via di istituzionalizzazione nella produzione statunitense, consente al linguaggio comico dell'attore Chaplin di farsi pienamente narrativo. È la contiguità tra i piani che consente per esempio alla gag fisica di riunire la figura intera e i piani di insieme che mettono in scena l'andatura caratteristica del vagabondo e della sua diversità rispetto all'ambiente, ai piani ravvicinati e ai dettagli che attraverso la mimica facciale e il gesto, contribuiscono a fare di un tipo sociale un costrutto umano dotato di pulsioni psicologiche più profonde.

3.4 La comicità negli anni Venti: il caso Keaton

Come Charlie Chaplin, anche Joseph Francis Keaton nasce si può dire sul palcoscenico, da una coppia di artisti di varietà, più fortunati tuttavia dei Chaplin. Un lungo, ed essenziale apprendistato teatrale durato circa vent'anni, consente al giovane Keaton (soprannominato fin da piccolo Buster, «fenomeno», pare da Harry Houdini) di perfezionare uno stile di recitazione e una mimica prodigiosa che gli permettono, nel 1917, di esordire al cinema, al fianco del popolare Roscoe «Fatty» Arbuckle, con il quale lavora in una quindicina di cortometraggi. Il lavoro in coppia con Fatty, costruito sulla contrapposizione fisica dei due (grasso, infantile ed eccessivo Fatty, esile, triste e chiuso Buster), consente a Keaton di esperire ogni sorta di modalità e possibilità comiche specificamente cinematografiche, affermandosi nel giro di soli tre anni tra i migliori comici americani. È a questo punto, nel 1920, che Keaton può interpretare il suo primo lungometraggio, *The Saphead* (t.l. Il semplicione), di Herbert Blache. Da qui prende avvio una carriera eccezionale e tuttavia breve, che si conclude sostanzialmente con l'avvento del sonoro. Keaton interpretò, nel corso degli anni Venti, una dozzina di lungometraggi, spesso diretti in proprio o in collaborazione con altri registi, definendo una poetica e uno stile del tutto originali e coerenti che si discostano profondamente dal modello chapliniano.

Fin dai primi titoli (tra cui *Senti amore mio*, o *L'amore attraverso i secoli, The Three Ages,* primo lungometraggio autodiretto nel 1923), per arrivare alle opere maggiori, come *Il navigatore* (*The Navigator,* codiretto insieme a Donald Crisp nel 1924), *La palla n. 13* (*Sherlock Junior*, 1924), *Come vinsi la guerra* (*The General*, co-diretto con Clyde Bruckman nel 1926) e *Io e la scimmia* (*The Cameraman*, 1928, Edward Sedgwick), la comicità di Keaton stabilisce regole proprie, a cominciare dalla definizione di uno stile basato sulla sottrazione, innanzitutto mimica e poi

drammatica, e su una sorta di schematizzazione geometrica della realtà rappresentata, dando luogo a una poetica dell'astrazione che trova nel suo «volto di pietra» («Great Stone Face») l'icona più significativa. Una recitazione controllatissima, antinarrativa e antidrammatica, lo sviluppo essenziale, quasi meccanico, degli intrecci narrativi, la mimica assurdamente impietrita in una maschera di apparente imperturbabilità, le doti acrobatiche capaci di finissime stilizzazioni, esprimevano in realtà una visione del mondo lucida e distaccata, tesa a evidenziare il senso di alienazione vissuto dal personaggio in un universo di relazioni che risultano disumanizzate e deprivate di significato in una civiltà tecnologica sempre più incontrollata e incontrollabile. Una poetica dell'isolamento individuale, in cui alla logica della rappresentazione di uno spazio sempre eccessivo rispetto alle possibilità di controllarlo da parte del personaggio, si integra una riflessione metalinguistica sul mezzo cinematografico e sulla sua incidenza psicologica e sociologica sull'individuo (come accade in *La palla n. 13* e *Io e la scimmia*). Proprio il riferimento alla riproduzione meccanica della realtà specifica del cinema consente a Keaton di sviluppare un discorso non superficiale sul senso di definitiva alterità dell'individuo nella società tecnologica (cfr. la scheda di approfondimento).

Gli anni del sonoro coincidono con il declino di un autore che era profondamente legato ai canoni espressivi del muto, ed è significativo che la sua ultima interpretazione sia lo straordinario e surreale «atto senza parole» di Samuel Beckett (*Film,* 1965, Alan Schneider).

Il film: «Io e la scimmia» («The Cameraman», 1928)

Io e la scimmia (prodotto dalla MGM) viene considerato da molti storici del cinema come una summa della poetica keatoniana. Se il film (a partire dalle paradossali peripezie di un cameraman che, dopo svariati tentativi, viene assunto nell'industria del cinema solo dopo che, al posto suo, una scimmia ha realizzato un reportage finalmente accettabile), riprende un personale discorso sul cinema che Keaton aveva avviato già con *La palla n. 13,* nondimeno rappresenta il culmine dello stile comico keatoniano. In particolare, qui Keaton approfondisce ed esaspera il linguaggio spaziale delle gag, mettendo in scena una disarmonicità ormai definitiva tra il personaggio e l'ambiente, che riguarda o l'eccesso di spazio a disposizione (si veda la sequenza dello stadio deserto), la sua insufficienza (la folla iniziale che lo allontana dall'amata); così come la sua incapacità di abitarlo (la gag del treppiede della cinepresa che urta continuamente i vetri degli uffici MGM). Il personaggio, in effetti, si trova sempre fuori luogo, anche e soprattutto quando questo luogo è la produzione cinematografica. Da questo punto di vista, se l'alienazione del personaggio di *La palla n. 13* derivava dalla confusione tra realtà e rappresentazione attivata dall'attraversamento dello schermo cinematografico, qui il discorso è differente e, per certi versi, più polemico. Il contrasto assoluto tra il soggetto e il mondo viene significato dalla logica produttiva del cinema, per cui viene rifiutato il materiale creativamente e irregolarmente «umano», (inquadrature capovolte, sovrimpressioni ecc.) girato dall'operatore e accettato invece quello regolarmente «bestiale» girato dalla scimmia. Il discorso si complica se si osserva, come hanno fatto diversi studiosi, che le sequenze rifiutate sono riprese d'avanguardia, alla Dziga Vertov, mentre quelle della scimmia sembrano riprendere il più piatto stile hollywoodiano.

3.5 Maledetti a Hollywood: il caso Erich von Stroheim

Come già si è accennato, sono Chaplin e Stroheim, in prospettive beninteso differenti, a muovere uno sguardo critico e analitico nei confronti della realtà umana e sociale del periodo, cogliendone le contraddizioni e le inquietudini, partendo curiosamente entrambi da un sentimentalismo di stampo ottocentesco e da una vena satirica pungente, che in Stroheim si fa esplicita crudeltà, per arrivare poi a due poetiche e a due generi narrativi radicalmente differenti.

Di nascita viennese, al di là della leggenda che lo vuole figlio di un ufficiale asburgico e di famiglia aristocratica (era in realtà figlio di un cappellaio ebreo, senza il *von*), Stroheim giunge in America intorno al 1909, entrando presto in contatto con il mondo del cinema. Fondamentale è la lezione di Griffith, di cui diviene assistente, e da cui deriva sia la precisione nella caratterizzazione dei personaggi femminili, nel ricorso a dettagli e piani ravvicinati emblematici, sia il gusto (e la capacità) di costruzioni narrative cui il montaggio conferisce un ritmo e una cadenza talvolta musicali. Ma insieme all'esperienza cinematografica (che gli consente anche di specializzarsi come attore in quei ruoli di personaggi negativi, di solito militari rigidi e dissoluti, che torneranno nella sua opera), la formazione e la poetica di Stroheim rimandano alla cultura mitteleuropea fra Ottocento e Novecento, fra decadentismo e naturalismo, oltreché a reminiscenze pittoriche di derivazione espressionista. Se gli anni dell'apprendistato cinematografico coincidono con quelli degli orrori della guerra, è in effetti il contesto della crisi di valori che ne deriva a influire su una personale visione del mondo e una poetica in cui le ascendenze decadenti e l'esasperazione della tradizione naturalistica, insieme alla deformazione espressionista condotta fino all'orrido e al *kitsch*, danno luogo a una sorta di mito asburgico rovesciato, capovolto e dissacrato, presente in molte sue opere di ambientazione mitteleuropea, e a una generale propensione a cogliere il lato malsano, perverso, ipocrita dell'uomo, colto in determinate strutture sociali e ambientali. In film come *Mariti ciechi* o *Femmine folli* (*Foolish Wives,* 1922) il naturalismo della rappresentazione personaggi e ambienti è portatoall'eccesso, in una visione impietosa, quasi sadica, della corruzione e dei vizi di una società corrotta e falsa. In *Femmine folli*, in cui Stroheim racconta le trame sordide di un triangolo costituito da un falso nobile ufficiale russo (interpretato ovviamente da se stesso) e le sue complici, altrettanto false nobildonne, l'immoralità dei personaggi è condotta al limite, sullo sfondo di una Montecarlo interamente ricostruita in studio che, nella versione originale, dava luogo a un dramma a fosche tinte di oltre tre ore di proiezione, pesantemente tagliato dalla produzione. È anzi con questo film che Stroheim diviene a Hollywood un autore maledetto, i cui film verranno sempre più boicottati o mutilati al montaggio. I film successivi a *femmine folli,* in effetti, non rappresentano che in parte le intenzioni di Stroheim, sempre più condizionato e censurato dall'industria hollywoodiana. Film come *Rapacità* (*Greed,* 1923-1924, si veda la scheda di approfondimento), *Sinfonia nuziale – Luna di miele* (*The Wedding March – Honeymoon,* 1928), o *Queen Kelly* (t.l. La regina Kelly, 1928)

vennero tutti pesantemente rimaneggiati in fase di montaggio, dando luogo a versioni che si allontanano fortemente dai progetti di Stroheim, conservando tuttavia una violenza e una crudezza che ancora oggi appaiono inaudite, e mettendo in scena perversioni e pulsioni sessuali assai scandalosi. Dalla seduzione operata dal falso ufficiale russo di *Femmine folli* nei confronti di una ragazza ritardata, al feticismo di *Queen Kelly* (dove la giovane educanda Kelly, Gloria Swanson, perde le mutandine davanti a un ufficiale di cavalleria, che ne aspira il profumo, dopo che la fanciulla gliele ha peraltro lanciate in faccia...), o a quello di *Rapacità* (in cui la protagonista giunge al punto di andare letteralmente a letto con il denaro di cui è avida), i film di Stroheim forniscono, anche mutilati, una rappresentazione esacerbata, pure nello stile, della malsanità e della corruzione umana. Proprio il livello stilistico forza ed esalta una rappresentazione della realtà (ricostruita, beninteso) che ne rivela impietosamente la natura profonda. Tutti i mezzi usati (dalla ricostruzione ossessiva degli ambienti reali – con quegli eccessi produttivi che, anche, motivarono i contrasti con Hollywood -, all'esasperazione violenta dell'uso del primo piano o del dettaglio, alla profondità di campo per contenere l'accumulo della scena, alla durata dilatata e alla ripetizione delle situazioni), contribuiscono a uno stile e a una drammaturgia che, tra la caricatura e il simbolo, non riguardano mai un'idea meccanica di realismo, quanto piuttosto un'ossessione del mostrare al limite della tollerabilità.

Al destino di regista maledetto, si accompagna quello di attore mitico, che, insieme alle interpretazioni dei propri personaggi, vanta quelle, indimenticabili, dell'ufficiale tedesco di *La grande illusione* (*La grande illusion*, 1937, Jean Renoir), in cui Stroheim mette in scena il lato buono del mito asburgico capovolto in tanti suoi personaggi, e quello malinconico dell'ex regista del cinema muto, il maggiordomo Max, in *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950) di Billy Wilder.

Il film: «Rapacità» («Greed», 1923-1924)

Adattamento del romanzo naturalistico di Frank Norris *Mc Teague,* il film aveva richiesto otto mesi di lavorazione, in cui Stroheim aveva girato 42 bobine, poi ridotte con grande sforzo a 24, prima che una nuova riduzione fosse effettuata, con il consenso di Stroheim, dal regista Rex Ingram. Ma la versione, non riconosciuta da Stroheim, che infine la Metro Goldwyn Mayer distribuisce è ulteriormente abbreviata, in un'edizione di una decina di bobine, cioè circa due ore di proiezione (un quinto dell'originale). Oggi circola una versione restaurata di circa sei ore, che comprende la riproduzione fotografica di fotogrammi e sequenze tagliati dalla produzione.

A differenza della maggior parte dei suoi film, ambientati nell'alta società perlopiù europea, *Rapacità* descrive il contesto sociale, morale e psicologico, della provincia americana, in una storia che funziona anche come metafora del passaggio dell'America dall'era della Purezza e della Natura a quella della Corruzione e dell'Economia capitalistica. Ma più in generale, nella rappresentazione estrema dell'avidità che via via corrompe e distrugge la coppia dei protagonisti e tutti i personaggi del film (nella versione originale, alla storia principale si accompagnavano altre importanti storie parallele), il film costituisce l'analisi più negativa e impietosa della natura umana e dei suoi meccanismi di reazione all'ambiente che Stroheim abbia realizzato. In un realismo spinto fino alla caricatura e alla deformazione grottesca, dall'evidenza al simbolo, la natura bestiale e pulsionale

dell'avidità umana viene a essere emblema di tutti i vizi e le perversioni, in una confusione e sovrapposizione reciproca. Il denaro (dipinto in oro sulla pellicola, nelle intenzioni di Stroheim), *leitmotiv* continuo del film, viene ad essere sostituto e surrogato del sesso, del desiderio, dell'amore stesso, come esemplifica la sequenza già citata sopra, in un feticismo che è anche quello del cinema, della rappresentazione.

3.6 Appunti: stranieri a Hollywood

Negli anni Venti molti sono i cineasti e le maestranze cinematografiche che dall'Europa giungono alla Mecca del cinema. Un fenomeno di vera e propria immigrazione che, al di là delle spinte o delle motivazioni più generalmente socioculturali, veniva stimolato dalle stesse majors hollywoodiane. Per fronteggiare, controllare e infine inglobare la concorrenza europea, a fronte dell'emergere di nuove tendenze e correnti cinematografiche (come in Germania e in Svezia, per esempio), gli *studios* avviano una vera e propria caccia ai talenti emergenti, inviando propri rappresentanti in Europa. È in questo modo, per esempio, che Hollywood scopre nel 1925 Greta Garbo e il regista Mauritz Stiller, che l'ha diretta in *La saga di Gösta Berling* (*Gösta Berlings saga*, 1923), invitandoli in America, alimentando un'immigrazione scandinava di tutto rilievo (oltre a Stiller, Garbo e l'attore Lars Hansen, era giunto a Hollywood anche Victor Sjöström , che, nel 1928, realizza con la MGM *Il vento, The Wind*).

Come di tutto rilievo è quella specificamente tedesca. Dopo il successo negli Stati Uniti di *Madame Du Barry* (*id.,* 1919), giungono a Hollywood sia la star del film, Pola Negri, che il suo regista Ernst Lubitsch, il quale armonizza il suo stile con quello classico hollywoodiano, inaugurando una straordinaria carriera di regista di commedie sofisticate ai vertici del genere, analizzando la società dell'epoca con un inconfondibile approccio, il cosiddetto «Lubitsch's touch» (da *Matrimonio in quattro, The Marriage Circle,* 1924 e *Il ventaglio di Lady Windermere, Lady Windermere's Fan,* 1925, in poi: cfr. cap. 4, scheda sulla commedia sofisticata). Tra gli immigrati di prestigio, anche Friedrich Wilhelm Murnau (cfr. cap. 2) che, dopo il successo di *L'ultima risata* (*Der letzte Mann,* 1924) accetta l'invito della Fox per la quale realizza nel 1927 *Aurora* (*Sunrise*), con la sceneggiatura di altro grande esponente dell'espressionismo tedesco, Carl Mayer, che esercitò un forte impatto sui registi americani, e in particolare su John Ford, anch'esso nella scuderia Fox.

Capitolo 4 - Il cinema americano classico, 1930-1960. Evoluzione e declino dello «studio system»

di Giulia Carluccio

4.1 1930-1945. L'introduzione del sonoro e l'industria hollywoodiana

L'introduzione del sonoro coincide, per la nazione statunitense, con un momento di grave crisi economica generale. Il crollo di Wall Street del 1929 determina una profonda Depressione che si protrae per tutti gli anni Trenta, per poi risolversi, con una ripresa clamorosa, negli anni della seconda guerra mondiale. Neutrali fino all'attacco giapponese di Pearl Harbor, avvenuto il 7 dicembre del 1941, gli Stati Uniti possono avvantaggiarsi dell'incremento produttivo e di vendite dell'industria degli armamenti, forniti all'Europa fin dal 1939. Tra il 1940 e il 1945, poi, l'economia di guerra, nei suoi risvolti interni e nel rapporto con il mercato estero dei paesi alleati, consente una più generale espansione che riguarda tutti i settori dell'industria, compresa quella cinematografica, che vede aumentare ritmi produttivi e affluenza di spettatori. Del resto, per il cinema hollywoodiano, gli anni della Depressione in generale equivalgono in realtà ad un momento fondamentale di sviluppo, nel contesto di una politica economica come quella rooseveltiana che, per fronteggiare la crisi, favorisce da un lato concentrazioni verticali e monopoli, mentre dall'altro appoggia l'organizzazione sindacale degli operai. Eletto presidente nel 1932, Franklin Delano Roosevelt, infatti, attua immediatamente una politica economica di sostegno all'industria che ha su Hollywood un impatto fondamentale, confermando quel sistema oligopolistico che rimarrà indiscusso fino al 1948.

Gli anni di Roosevelt coincidono quindi con una forte ripresa dell'industria dello spettacolo cinematografico che, affrontando in una posizione leader (cfr. cap. 5) la transizione al sonoro, riesce a esportare e a estendere i propri prodotti, ma anche la propria influenza culturale e ideologica in senso lato, in tutto il mondo. Il cinema sonoro hollywoodiano tende sempre più a porsi come il modello del cinema *tout-court* e, indubbiamente, da un punto di vista sia economico sia socioculturale, l'impatto e la penetrazione che la produzione statunitense esercita a livello internazionale sono senza precedenti. Si può dire, almeno in senso quantitativo, che tra il 1930 e il 1945 la storia del cinema coincide in buona misura con la storia del cinema hollywoodiano. Senza nulla togliere alle specificità nazionali e all'importanza di tendenze ed esiti che le diverse cinematografie europee esprimono in questi stessi anni (e di cui si rende conto in altri capitoli di questo lavoro), il cinema, per il grande pubblico (ma non solo), è quello americano. Basti pensare, a titolo esemplare, al caso italiano. In Italia, negli anni Trenta e Quaranta, il mito del cinema hollywoodiano non riguarda solo il pubblico, ma diviene pure riferimento per quegli intellettuali che reagiscono alla chiusura del regime fascista, almeno fino alla legge Alfieri del 1938 che interviene a limitare la circolazione dei film stranieri. E, per soffermarci su qualche dato statistico immediatamente significativo, si pensi a come, dopo la caduta del regime, quando i film americani tornano sugli schermi italiani, nel solo 1946 vengano importati in Italia ben 600 film hollywoodiani, che ottengono l'84% degli incassi, mentre i film italiani prodotti nello stesso anno sono 62 e riescono a conquistare solo il 10%

degli incassi.

Il primato hollywoodiano si giustifica certamente con la forza economica che gli soggiace, ma anche con l'alto standard qualitativo che la solidità industriale garantisce ai prodotti. Nella stagione aurea del cinema statunitense la figura del produttore acquista un'importanza determinante, rispetto al periodo del muto, nel controllo assoluto di tutti gli aspetti della produzione, da quelli strettamente economici a quelli artistici, sulla base di attente strategie di marketing e di un attento studio dei gusti del pubblico; si tratta di un'organizzazione aziendale che prevede una sorta di catena di montaggio di ruoli e compiti rigidamente definiti, in cui, dall'autore dello script, al regista, al divo, al tecnico delle luci ecc., ogni intervento viene controllato innanzitutto da precisi termini contrattuali e poi da una logica di verifica della qualità propria di ogni produzione industriale. In questo processo di produzione e infine vendita di una merce la creatività non è assolutamente esclusa, quanto piuttosto sfruttata, incanalata e, certamente, controllata. E se lo stesso regista, o l'autore della sceneggiatura, sono impiegati al servizio di una fabbrica, non bisogna dimenticare che Hollywood è, dagli anni Venti e per tutto il periodo del suo apogeo, meta di un'immigrazione intellettuale e artistica che costituisce un apporto straordinario di influenze, stimoli, reminiscenze culturali che, filtrate dalle esigenze e dalle convenzioni del sistema, non smettono di esercitare una pressione, più o meno latente, che spesso arricchisce e stratifica la produzione narrativa di echi e richiami che vivificano la tendenza seriale della fabbricazione. Anzi, potremmo dire che, proprio nel confronto obbligato con i generi, gli stereotipi e, più complessivamente, gli standard hollywoodiani, si realizza una sorta di distillazione di residui culturali che spiegano l'universalità, e la sopravvivenza nel tempo, del meglio di quella produzione cinematografica che viene definita «classica». Lo stesso meccanismo delle variazioni sul tema, che regola il sistema dei generi narrativi, nei suoi rapporti con le specificità dei diversi marchi di fabbrica e lo star system, funziona in fondo sul rapporto che c'è tra la norma e l'eccezione, tra l'esigenza di standardizzazione e di diversificazione, di omologazione e innovazione, che costituiscono una sfida retorica cui molti hanno prestato il loro ingegno.

L'introduzione del sonoro accresce e potenzia questo meccanismo (e questa logica industriale), venendo a completare quella ricerca di persuasività e illusione di realtà che sta alla base della narrazione e del linguaggio propri della produzione hollywoodiana, secondo un'istanza e un processo che, come si è visto nei capp. 1 e 3, definiscono l'evoluzione dell'industria statunitense del cinema, e la sua espressione culturale, fin dalla metà degli anni Dieci. Infatti, se nel corso di alcuni decenni, fino al periodo di cui ci occupiamo in questo capitolo, si affermano modi di produzione e rappresentazione che differenziano profondamente lo spettacolo cinematografico da quello delle origini, l'integrazione del suono all'interno di questo spettacolo, del suo supporto tecnologico e della sua natura di testo narrativo costituisce un gesto determinante, in qualche modo definitivo. Rispetto all'accompagnamento musicale in sala e all'uso del *bonimenteur,* come si è già visto

(cfr. capp. 1 e 3), la riproduzione tecnologica del suono e la sua sincronizzazione spingono lo spettacolo cinematografico verso una completa meccanizzazione, e conseguente standardizzazione, eliminando quel divario tra performance e testo tipica del cinema primitivo e ancora forte negli anni Venti, spogliando il corpo del film di tutti gli elementi non riprodotti tecnicamente. In generale, quindi, l'avvento del sonoro può essere interpretato complessivamente come il punto di arrivo di un processo che, allo spettacolo composito delle origini, contrappone una diversa dimensione testuale tendente alla chiusura, all'autonomia, definendo parallelamente nuove modalità di fruizione spettatoriale. Con il compiersi della transizione al sonoro che, dopo diverse sperimentazioni, può dirsi conclusa negli Stati Uniti già nel 1929, il suono (musica, rumori, parole, sia di accompagnamento sia interni alla diegesi) viene a condividere lo stesso statuto riproduttivo delle immagini, contribuendo in modo sostanziale al potenziamento della verosimiglianza e dell'illusione di realtà. Ma si tratta di un processo e di una profonda trasformazione che avvengono non senza contraddizioni o difficoltà sia sul piano tecnologico-produttivo sia estetico, a livello internazionale (cfr. cap. 5), ma anche negli stessi Stati Uniti.

Intanto, è significativo notare che un ruolo determinante verso la conquista del sonoro riprodotto è svolta negli Stati Uniti in primo luogo da case produttrici che alla fine degli anni Venti non sono ancora nel novero delle big. La Warner, piccola ma in espansione, il 6 agosto del 1926 proietta *Don Giovanni e Lucrezia Borgia* (*Don Juan*), di Alan Crosland, il primo film con musica registrata, senza dialoghi, realizzato con il sistema Vitaphone, fornito dalla Western Electric; poco più di un anno dopo, il 6 ottobre del 1927, ha luogo invece la prima proiezione pubblica di *Il cantante di Jazz* (*The Jazz Singer*), ancora di Crosland, in cui, in alcune sequenze, il cantante Al Jolson cantava e addirittura giungeva a pronunciare qualche parola. Solo nel 1928, tuttavia, esce il primo film Warner all-talkie (interamente parlato), *The Lights of New York* (t.l. Le luci di New York), di Bryan Foy. La Fox, dal canto suo, brevetta nel 1927 il sistema Movietone, il primo in cui il suono viene registrato direttamente sulla pellicola, mentre la Radio Corporation of America presenta nello stesso anno il Photophone, dando poi vita, nel 1928, a una nuova casa cinematografica, la Radio Keith Orpheum, nota come RKO. Per contro, le cinque major, allora MGM, Universal, First National, Paramount e Producers Distributing Corporation, in attesa della definizione di uno standard unico si muovono con maggiore prudenza, adottando infine quello perfezionato dalla Western Electric. Con la diffusione di uno standard tecnologico, gli studios procedono poi ad attrezzare le sale cinematografiche; e se, in concomitanza con l'inizio della depressione, le sale minori continuano per alcuni anni a proiettare versioni mute di film sonori, nel 1932 la riconversione al sonoro può dirsi del tutto realizzata.

In generale, la rivoluzione del sonoro, nei suoi aspetti tecnologici, stilistici ed estetici suscita reazioni contraddittorie, che hanno risvolti significativi anche in sede teorica. Se negli Stati Uniti, ad esempio, tra i registi sarà Chaplin a esprimere, inizialmente, un clamoroso rifiuto, il dibattito si estende in ambito internazionale,

coinvolgendo registi e studiosi di estetica (da René Clair a Ejzenštejn, da Béla Balàzs a Rudolf Arnheim), in una nuova riflessione sul linguaggio cinematografico che ne possa prendere in carico la dimensione audiovisiva (cfr. cap. 5). In questo contesto l'industria statunitense procede con determinazione e slancio, affrontando e superando piuttosto rapidamente le difficoltà iniziali (riprese complicate con cineprese multiple, prima dell'introduzione di microfoni direzionali, pesanti cabine di insonorizzazione intorno alle macchine da presa che condizionano lo stile di ripresa, necessità di preparare gli attori sul piano della dizione ecc., come racconta, per esempio, in chiave comica il musical *Cantando sotto la pioggia, Singing in the Rain*, 1952, di Stanley Donen e Gene Kelly).

Nel giro di pochi anni, in conclusione, il sonoro si integra pienamente nei modi di produzione e rappresentazione, offrendo nuove possibilità al linguaggio del cinema. L'apporto non riguarda solo il piano estetico, ma anche quello ideologico. Si pensi, in questo senso, a come l'introduzione del sonoro sostenga la produzione di cinegiornali d'attualità e di documentari che accompagneranno in tutto il mondo i film di finzione, doppiati nelle lingue di ciascun paese, esercitando un'influenza e una propaganda capillare, la cui portata è senza paragoni, almeno fino all'avvento della televisione.

4.2 Il cinema americano classico 1930-1945: produzione, generi, «star system»

Già nel corso degli anni Venti, come si è visto nel cap. 3, il cinema hollywoodiano è il prodotto di un'industria ben strutturata su un sistema a oligopolio, la concentrazione verticale, che prevede il controllo dei film dalla fabbricazione alla circolazione. Tale sistema si assesta e si consolida, nonostante la Depressione, con l'avvento del sonoro, dominando incontrastato per un ventennio. Il nuovo scenario economico, dovuto alla crisi finanziaria da un lato, e agli investimenti legati alle tecnologie del sonoro dall'altro, modifica parzialmente il cast dei protagonisti. Lo *studio system*, all'inizio degli anni Trenta, è controllato, oltre che dalla Paramount e dalla MGM, anche dalla Fox, dalla Warner e dalla neonata RKO, che hanno rivestito un ruolo importante nella transizione al sonoro. Oltre alle majors, altre tre società, le minors, dominano il mercato: Universal, Columbia e United Artists. Nella produzione di film economici, esclusivamente di serie B, si collocano poi la Republic e la Monogram, mentre esiste anche qualche società di produzione indipendente. Questa geografia produttiva tende all'integrazione reciproca, dividendosi il mercato con una strategia piuttosto precisa; mentre le majors alimentano con i film di maggior impegno produttivo le sale più prestigiose, le minors si rivolgono alle sale secondarie, e le società specializzate nella serie B coprono la seconda parte dei doppi spettacoli.

Questa formula organizzativa dell'economia cinematografica riguarda una perfetta pianificazione industriale, alla cui base sta innanzitutto la componente

finanziaria, legata sempre, durante e dopo l'introduzione del sonoro, alla partecipazione delle grandi banche. È in questo quadro che il sistema decisionale viene del tutto assunto in proprio dallo studio e dal produttore. Dalla scelta dei soggetti, agli attori, al budget, alla collocazione del film nella serie A o B, fino al montaggio, la responsabilità finanziaria e artistica è, come si è già visto nel paragrafo precedente, quella dello studio. La limitazione dell'autonomia creativa del regista va dunque vista in questo contesto. Le tipologie dei generi, dei divi, le caratteristiche scenografiche e figurative dei film, nelle diverse specializzazioni che caratterizzano i differenti marchi di fabbrica, vengono quindi determinate all'incrocio tra l'esigenza di massimizzazione dei profitti e la necessità di smerciare prodotti concorrenziali e capaci di raggiungere un pubblico vasto e indifferenziato.

Ne risulta che, mentre il funzionamento dello *studio system* è standardizzato, i prodotti appaiono (e sono) in realtà diversificati secondo lo specifico stile della casa di produzione, quello che viene definito come *house style* o *studio look*. Il logo dello studio (la montagna Paramount, il leone MGM, lo scudo Warner ecc.) siglano il film con una firma che immediatamente orienta le aspettative del pubblico rispetto al genere, alla qualità, ai divi. Gli stessi contratti a lungo termine legano i divi, e quindi determinati tipi di personaggi e di generi, ad uno studio: così come la lunga permanenza di registi specializzati in un genere presso una manifattura, ne caratterizza la produzione (per esempio, l'ambientazione maschile dei film di Raoul Walsh, John Ford o di Hawks viene a definire un determinato stile Fox; oppure, il romanticismo di Rouben Mamoulian, Clarence Brown o George Cukor una specifica tendenza MGM). In questo sistema di definizione dello studio look rientrano pure necessità legate al controllo delle sale. Ogni major controlla una determinata categoria di sale, diversificate socialmente e geograficamente, e quindi si rivolge ad un certo tipo di pubblico. Ad esempio, il fatto che la Paramount disponga di molte sale metropolitane e si rivolga dunque ad un pubblico urbano e sofisticato, motiva il carattere cosmopolita e osé di molte sue produzioni; così come la proprietà di sale di prima visione si lega allo sfarzo dei film MGM, e così via.

Si vede come lo *studio system* renda consustanziali ragioni di ordine apparentemente diverso: budget, stili, generi, divi ecc. risultano logiche intrecciate e co-necessarie. In questa prospettiva, i generi cinematografici classici risultano strettamente legati a esigenze di pianificazione industriale e di conseguente orientamento del consumo spettatoriale. Tuttavia, se sono espressione diretta del sistema produttivo, sono pure categorie narrative in buona misura extracinematografiche (di derivazione letteraria, innanzitutto), che introiettano dinamiche, valori, stereotipi culturali, iconografie, scelte stilistiche ecc., secondo un equilibrio, un dosaggio, un insieme di varianti che premono contro la standardizzazione e arricchiscono i prodotti. C'è una stretta relazione tra la tipologia dei divi a contratto e il genere su cui si muove la politica produttiva dello

studio. Per esempio, la RKO, nata con il sonoro, si specializza nel musical negli anni in cui tiene sotto contratto la coppia Fred Astaire e Ginger Rogers; così è anche utile ricordare come nell'universo visivo del noir si riflettano echi e iconografie proprie della cultura mitteleuropea di tecnici e registi immigrati a Hollywood, impegnati in particolare in questo genere. Ilsistema dei generi, quindi, vive da un lato di costanti e invarianti previste sia a livello narrativo sia produttivo, ma anche in un rapporto dinamico con le singole realizzazioni.

Il meccanismo dei generi, del resto è già consolidato all'epoca del muto. Nel periodo classico, tuttavia, il sistema si amplia, anche in relazione alle nuove possibilità offerte dal sonoro e al generale rafforzamento del sistema produttivo. Soffermiamoci solo su alcuni esempi.

Innanzitutto, filiazione diretta della nuova tecnologia è il musical, di cui si è già fatto cenno. Coniugando l'eredità della rivista con quella dell'operetta e spesso in stretta relazione con i palcoscenici di Broadway, il genere fissa le sue convenzioni strutturali negli anni Trenta, al punto di incrocio con la commedia. Se con *Quarantaduesima strada* (*42nd Street,* 1933) di Lloyd Bacon, la Warner contribuisce a fissare la tradizione del musical metalinguistico (lo spettacolo dentro lo spettacolo, attraverso la storia di una star o della realizzazione appunto di uno spettacolo all'interno del film), la RKO, con i musical costruiti sulla coppia Astaire-Rogers (tra cui *Cappello a cilindro, Top Hat*, 1936, Mark Sandrich), integra gli stereotipi del musical con quelli della commedia di ambientazione sofisticata. Il modello MGM, invece, si avvale presto dello sfarzo e della spettacolarità del nuovo sistema Technicolor per la costruzione di universi fantastici e spesso onirici, come in *Il mago di Oz* (*The Wizard of Oz,* 1939, Victor Fleming), in cui fra l'altro la storia del sogno di Dorothy (Judy Garland), il personaggio dell'omonimo libro di Frank Baum, coincide nel film con il passaggio dal bianco e nero della realtà al Technicolor splendidamente kitsch e delirante del sogno, in un'autocelebrazione delle nuove potenzialità tecnologiche del cinema. La dimensione onirica resterà una delle componenti più forti del musical MGM, come accade anche nei film di Vincente Minnelli, da *Il pirata* (*The Pirate*, 1947), ancora con la Garland, a *Un americano a Parigi* (*An American in Paris*, 1950), con Gene Kelly, o *Spettacolo di varietà* (*The Band Wagon,* 1953), con Fred Astaire e Cyd Charisse, tutti peraltro realizzati dal producer Arthur Freed. Così come la tendenza metalinguistica motiva anche il plot autoriflessivo sul genere stesso che è alla base del già citato *Cantando sotto la pioggia*, in cui la transizione al sonoro viene ricostruita proprio attraverso la realizzazione di un musical.

Tra i generi già presenti nel periodo del muto cui il cinema sonoro affida un potenziamento significativo troviamo l'horror. È ancora la Universal, già attiva nella produzione di horror nel decennio precedente, a realizzare nel corso degli anni Trenta alcuni film destinati a diventare classici, come *Dracula* (*id.,* 1931) di Tod Browning, con Bela Lugosi nel ruolo principale e, nello stesso anno, *Frankenstein* (*id.*)*,* di James Whale, con Boris Karloff, proseguendo negli anni successivi con una sorta di ciclo che culmina, nel 1935, con *L'uomo invisibile* (*The Invisible Man*) e *La*

moglie di Frankenstein (*The Bride of Frankenstein*), entrambi diretti da Whale. Anche la RKO, che realizza nel 1933 *King Kong* (*id.*), di Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper, con notevoli effetti speciali visivi e sonori, dà un nuovo e inconfondibile impulso al genere nei primi anni Quaranta, quando il produttore Val Lewton affida a registi come Jacques Tourneur e Robert Wise la realizzazione di una serie di film a basso budget. Le limitazioni produttive e la necessità di fare a meno di costosi effetti speciali, e l'impronta di Lewton, stimolano l'invenzione di un orrore sovrannaturale, più di atmosfera che non legato a mostri o minacce concrete, come accade in *Il bacio della pantera* (*Cat People*, 1942), di Jacques Tourneur.

Gli anni Trenta vedono anche il fiorire del *gangster movie,* legato all'attualità del crimine organizzato cresciuto negli anni Venti, con il Proibizionismo. Il modello narrativo che soggiace alla produzione di questo genere è legato al motivo dell'ascesa e della caduta del gangster, in una sorta di rovesciamento tragico e deviato del mito americano del self made man. In film come *Piccolo Cesare* (*Little Caesar,* 1930, Mervyn Le Roy), *Nemico pubblico* (*The Public Enemy*, 1931, William Wellman) o *Scarface* (*id.,* 1932, Howard Hawks), la violenza e il disagio della società americana che fa da sfondo a storie di boss venuti dalla strada trovano una rappresentazione cinica e cruda insieme, pur nella forte stilizzazione iconografica e narrativa, e nei limiti imposti dal codice Hays (il codice censorio di produzione, attivo dal 1934, si veda la scheda di approfondimento).

Se il genere gangster ha il suo momento forte nei primi anni Trenta, una sorta di sua ideale prosecuzione si ha nel film noir del decennio successivo. La definizione di noir, «nero», assegnata nel 1946 dalla critica francese a una serie di film gialli o polizieschi realizzati negli anni Quaranta, non riguarda un genere ben preciso, dai confini delineati, quanto piuttosto un universo narrativo e un orizzonte stilistico e iconografico che nel crimine trovano il pretesto per la rappresentazione di mondi e personaggi in cui il cinismo, il disincanto o l'ambiguità morale impediscono la tradizionale distinzione tra buoni e cattivi e, spesso, il lieto fine. Dai romanzi polizieschi di Raymond Chandler, Dashell Hammett, James M. Cain e Cornell Woolrich (di cui molti film noir sono adattamenti), il genere cinematografico deriva un'ambientazione rigorosamente urbana e notturna, insieme a eroi maschili (criminali o investigatori) connotati da forte pessimismo e disillusione, e *dark ladies*, cioè donne fatali, affascinanti e ingannatrici. *Il mistero del falco* (*The Maltese Falcon*, 1941, John Huston), da Hammett, o *Il grande sonno* (*The Big Sleep,* 1946, Howard Hawks), da Chandler, rappresentano alcuni degli esempi più significativi di questa tendenza, grazie anche all'interpretazione di Humphrey Bogart nel ruolo del detective cinico e romantico insieme (in una caratterizzazione che riecheggerà in tutti i suoi personaggi, legati al modello del Good Bad Boy), e grazie alla forte suggestione di uno stile iconografico fatto di angolazioni accentuate, contrasti luministici, grandangoli e profondità di campo, a esprimere la claustrofobia e la frammentazione morale raccontata. Uno stile con riconoscibili influenze espressioniste, legate, come già si è accennato sopra, all'apporto di artisti e tecnici di provenienza europea e tedesca in particolare. A questo proposito, va ricordato

che alcuni registi europei immigrati a Hollywood, realizzano noir annoverati tra i migliori del genere. È, per esempio, Fritz Lang a dirigere una serie di noir memorabili, da *La donna del ritratto* (*Woman in the Window*), del 1944, a *Il grande caldo* (*The Big Heat*) nel 1953. O il viennese Otto Preminger a firmare, nel 1944, uno dei noir più significativi e profondi dell'intera produzione ascrivibile al genere, *Vertigine* (*Laura*), in cui l'atmosfera onirica, presente anche in *La donna del ritratto*, o in *La donna fantasma* (*Phantom Lady*, Robert Siodmak), dello stesso anno, definisce in modo pregnante un universo in cui i confini tra realtà e apparenza si confondono. Motivi come quello del ritratto, comune ai tre film citati (e pure a *Rebecca*, 1939, di Alfred Hitchcock), sostengono una narrazione in cui il tema del doppio, del sogno, della morte, rimandano a una tradizione culturale più europea che americana. Disincanto, cinismo, ambiguità di contorni tra bene e male, una *dark lady* incantatrice e fatale, sono al centro di un altro grande noir di questo periodo, diretto da un europeo a Hollywood: *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, 1945), di Billy Wilder, da un romanzo di Cain adattato da Chandler.

Generi e autori. Un europeo a Hollywood: il caso Fritz Lang.

Al di là del caso del noir, la presenza a Hollywood di registi di origine europea e mitteleuropea segna fortemente il panorama culturale e l'immaginario del cinema statunitense del periodo classico.

Tra i registi citati, le cui filmografie danno luogo a percorsi d'autore di grande rilievo, su cui qui non è possibile soffermarsi, una trattazione particolare, sia pure sintetica, merita il caso di Fritz Lang, la cui produzione americana presenta diversi motivi di interesse e attraversa significativamente differenti generi, come per altro accade anche per Preminger e Wilder.

Dopo aver lasciato la Germania nel 1933 e aver realizzato in Francia *La leggenda di Liliom* (*Liliom*, 1934), Lang raggiunge gli USA dove firma, il 1 giugno 1934, il suo primo contratto hollywoodiano con la Metro Goldwyn Mayer. Dopo alcuni progetti incompiuti, il primo film americano di Lang è *Furia* (*Fury*), realizzato nel 1936, che, con *Sono innocente* (*You Only Live Once*), 1937, e *You and Me,* 1938, va a costituire una sorta di «trilogia sociale». In questi tre film, infatti, Lang affronta con sguardo fortemente realistico tematiche come il linciaggio (*Furia*), i meccanismi della legge e della giustizia in relazione all'individuo (*Sono innocente*) *e* la condizione degli ex detenuti (*You and me*). Tuttavia, tali opere non soltanto costituiscono sfondi precisi per l'analisi di traiettorie morali più generali che legano insieme colpa e innocenza, ma pure consentono a Lang di affrontare in modo più astratto temi ricorrenti della sua poetica, e in particolare, tra tutti, il tema della lotta dell'uomo contro il destino.

È il regista stesso a dichiararlo a Peter Bogdanovich, in un'ampia intervista realizzata nel 1967 (e pubblicata in Italia nel 1988 da Pratiche editrice, Parma), in cui la protesta sociale della trilogia viene ricondotta appunto al dramma dell'uomo alle prese con il proprio destino: «Penso che questa sia la caratteristica principale, il tema principale che ricorre in tutti i mei film – questa lotta contro il destino, contro il fato... qualche volta, forse, con una forte volontà, riesci a cambiare il corso del destino, ma non hai nessuna garanzia di farcela» (pp. 34-35).

Dunque, questa concezione pessimistica della vita non soltanto si ritrova in generale nella produzione americana di Lang, ma soprattutto lega fortemente i film realizzati a Hollywood, in contesti produttivi e di genere via via differenti, alla produzione tedesca. Questa coerenza tematica

profonda e una precisa dimensione *autoriale,* rimarcata da tutta la critica e non soltanto dalla *Politique des Auteurs* della Nouvelle Vague, trova un analogo nel metodo e nell'approccio alla regia e alla scrittura filmica. Regista nel senso pieno del termine, o meglio, *metteur en scéne,* Lang prosegue nel periodo statunitense la ricerca rigorosa di uno stile che trova nell'architettura dell'inquadratura e nella costruzione dello spazio del racconto le coordinate di un universo morale riconoscibile. Dai film legati al contesto bellico e politico, realizzati nel corso degli anni Quaranta (*Duello mortale, Man Hunt, 1941, Anche i boia muoiono, Hangmen Also Die,* 1943, *Il prigioniero del terrore, Ministry of Fear,* 1944, e *Maschere e pugnali, Cloak and Dagger,* 1946), ai western (da *Il vendicatore di Jess il bandito, The Return of Frank James,* 1940, a *Rancho Notorious, Id.,* 1952), o alla produzione maggiormente legata al noir, al crimine, al poliziesco (oltre ai già citati *La donna del ritratto* e *Il grande caldo,* in particolare *La strada scarlatta, Scarlet Street,* 1945, *Dietro la porta chiusa, Secret Beyond the Door,* 1948, *Quando la città dorme, While the City Sleeps,* 1956, *L'alibi era perfetto, Beyond a Reasonable Doubt,* 1956), a un film "eccentrico" *come Il covo dei contrabbandieri* (*Moonfleet*)*,* 1955, film in costume ambientato nell'Inghilterra del Settecento e primo film in Cinemascope del regista, la costruzione dell'immagine, le strutture della scena si danno in rapporti di necessità, essenzialità, con le strutture narrative e tematiche del racconto, dei racconti, anche quando le condizioni produttive impongono limiti precisi. Anzi, talvolta proprio le ristrettezze imposte dagli studios sembrano far risaltare l'essenzialità, e quindi l'essenza, dello stile di Lang. Il periodo americano di Lang si conclude nel 1956, quando il regista ritorna in Germania, dopo circa vent'anni in cui la sua opera si è variamente intrecciata con la storia del cinema di Hollywood.

Se del western e della commedia si parlerà nei prossimi paragrafi, va ancora ricordato come, accanto ai generi di cui sopra si è accennato, nel periodo classico prosegue e aggiorna le proprie ragioni anche il war film. Se negli anni Trenta prevale la tendenza pacifista (da *All'Ovest niente di nuovo, All Quiet on the Western Front,* 1930, Lewis Milestone, in poi), dopo l'entrata in guerra degli Stati Uniti, la produzione di genere si mobilita in favore della causa bellica(si vedano, ad esempio, *Arcipelago in fiamme, Air Force,* 1943, di Howard Hawks, o *Obiettivo Burma!, Objective Burma,* 1945, di Raoul Walsh).

La mappa dei generi, senz'altro più articolata di quanto si può rendere conto in queste pagine, corrisponde direttamente alla costellazione dei divi, o star, espressione essenziale dello *studio system.* Se il divismo è parte della logica industriale che tende a classificare i prodotti in tipi e categorie definiti e ripetitivi, è anche tuttavia interpretabile nella prospettiva di una mitologia moderna, che, come ha sottolineato il sociologo Edgar Morin (cfr. Morin, 1977), affonda le sue radici nel sostrato antropologico e sociologico proprio del ventesimo secolo. I differenti modelli umani e sociali, le prospettive morali di cui sono espressione, il loro rispecchiarsi in modelli fisici e canoni di bellezza ancorati a precisi universi narrativi, non corrispondono unicamente alle esigenze e ai doveri contrattuali, ma contribuiscono a creare e nutrire l'immaginario dell'epoca, così come l'intera macchina industriale e narrativa del cinema hollywoodiano. I volti e i corpi dei divi classici sono icone capaci di suggerire immediatamente mondi possibili, sceneggiature, nella stratificazione dei ruoli già interpretati, attivi nello stimolare e indirizzare l'orizzonte di attesa del pubblico in una precisa direzione. Star come i già citati Fred Astaire e Ginger Rogers per gli universi irreali e dorati dei musical, divi come Humphrey Bogart o James Cagney per il poliziesco o il gangster movie,

Cary Grant e Katharine Hepburn per la commedia, o Clark Gable e Claudette Colbert, o John Wayne per il western sono eroi insieme mitici e familiari che collegano di film in film racconti, narrazioni, storie che vivono in una dimensione intertestuale o, meglio, in una sorta di grande ideale macrotesto, con rimandi, echi, corrispondenze, o variazioni sul tema, che la presenza del divo conferma e rilancia. Il personaggio, nel racconto cinematografico classico, è indissociabile da ciò che il divo si porta dietro delle precedenti interpretazioni; si costruisce anzi su queste, rispondendo all'attesa dello spettatore, confermando e appagando i suoi desideri, a meno che il divo sia consapevolmente e strategicamente utilizzato in *contre-emploi*, vale a dire in un ruolo opposto a quelli usuali. Quando in *A qualcuno piace caldo* (*Some Like It Hot*, 1959, Billy Wilder) fa il suo ingresso in scena Zucchero (Sugarpuss)/Marilyn, la sua apparizione è al contempo mitica e familiare, inarrivabile e vicina, nel confermare immediatamente che ancora una volta è Lei, eccitante e ingenua, irresistibile e vulnerabile, affascinante e svampita, come tante altre volte l'abbiamo vista, conosciuta e amata. Così, all'interno di un genere, la presenza di un divo può arrivare a definire una specificazione ulteriore, una sorta di «sottogenere». Pensiamo alla presenza di Marlene Dietrich nei melodrammi languidi e decadenti di Joseph von Sternberg. Da *L'angelo azzurro* (*Der Blaue Engel*, 1930), a *Marocco* (*Morocco*) o *Venere Bionda* (*Blonde Venus*), entrambi del 1932, il personaggio cui di volta in volta Marlene dà vita diviene un feticcio inconfondibile, sfinge androgina e ideale erotico ambiguo, costituendo quel mito di enigmatica femme-fatale in cui necessità di genere (il melodramma), poetica di autore (la «firma» ricorrente del regista von Sternberg), e le caratteristiche attoriali della diva risultano indissociabili, definendo un *corpus* di film compatto e autoreferenziale come «nuovo» genere a sé.

I modi di rappresentazione: il «découpage» classico

Si è visto nei capitoli precedenti come la transizione dallo spettacolo cinematografico primitivo al cinema «istituzionale» o «classico», riguardi una ben precisa modificazione dei modi di rappresentazione nel quadro di una svolta verso la narratività. Secondo le definizioni e la terminologia proposte da studiosi come David Bordwell, Kristin Thompson, Noël Burch, Tom Gunning, André Gaudreault ed altri, da un cinema della «mostrazione», in cui lo scopo e la natura stessa dello spettacolo riguarda la meraviglia del mostrare e le «attrazioni» che la realtà riprodotta o gli artifici della visione esercitano sullo spettatore, si procede verso un'integrazione narrativa degli ingredienti visivi, nella progressiva affermazione del racconto come vocazione e finalità primaria del cinema. Si è anche già visto come il cinema americano sia protagonista di questa transizione e come, con l'introduzione del sonoro, il processo di progressiva messa a punto di modi di rappresentazione atti a meglio sostenere l'effetto di realtà dell'universo narrativo conosca una svolta decisiva. Se lo spettacolo delle origini, e in generale il cinema muto, prevedeva un regime o uno statuto simile alla performance in cui ciò che mostrava lo schermo si collegava «in diretta» con interventi sonori diversi (cfr. capp. 1 e 3), il cinema classico sonoro introietta tutti gli elementi dello spettacolo in un'unica dimensione, quella della proiezione, «chiudendo» il testo narrativo e offrendolo alla fruizione spettatoriale uguale e identico ad ogni visione. La verosimiglianza del narrato, inoltre, funziona sull'effetto di continuità e naturalezza di ciò che si svolge sullo schermo; continuità e naturalezza che possono darsi solo a patto dell'invisibilità dei processi di scrittura su cui si basano. È, infatti,

unicamente a condizione che lo spettatore non colga l'artificio della produzione e della scrittura che può scattare il suo assorbimento nella diegesi. Il meccanismo dell'identificazione spettatoriale, descritto e analizzato in sede teorica da molti studiosi, si basa sulla sospensione della consapevolezza, da parte dello spettatore, che la realtà dello schermo sia fittizia e illusoria, e sulla perdita delle proprie coordinate spazio-temporali, favorita dal buio della sala e dalla condizione di blocco motorio nella poltrona, nonché dal potenziamento della percezione visiva, come in una sorta di sogno.

Ma se queste caratteristiche riguardano il dispositivo cinematografico nel suo complesso, le peculiarità di funzionamento del cinema narrativo classico trovano in precise regole di scrittura e rappresentazione un supporto fondamentale alla dinamica identificatoria. Quali sono queste regole? Innanzitutto, una serie di tabù o proibizioni. Non si doveva mostrare né la troupe al lavoro, né la tecnologia necessaria alla realizzazione del film, né gli attori potevano guardare verso la macchina da presa, cioè verso lo spettatore, ricordandogli la sua collocazione e ruolo (la proibizione dello sguardo in macchina, che prevede naturalmente eccezioni, risale già agli anni Dieci). Inoltre, se evidentemente ambienti e spazi ricostruiti in studio dovevano apparire il più possibile verosimili e credibili, è soprattutto la messa a punto del *continuity system* che consente l'effetto di trasparenza e invisibilità della scrittura hollywoodiana classica. Se il cinema classico ha affermato progressivamente il ruolo decisivo del montaggio nella costruzione dello spazio-tempo filmico, era proprio il montaggio, nella disgregazione reale dello spazio-tempo referenziale, e nella sua dimensione costituzionalmente frammentaria, a dover essere occultato in quanto tale. Paradossalmente è proprio la discontinuità del montaggio a dover sortire all'opposto un effetto di continuità. Il montaggio, per usare la celebre espressione di André Bazin, doveva essere invisibile. In un celebre saggio (L'evoluzione del linguaggio cinematografico, in Bazin, 1979, pp. 74-91), Bazin individua tre caratteristiche essenziali del *découpage* classico: motivazione, chiarezza e drammatizzazione. Questi principi motivano ogni stacco di montaggio che, nella sua necessità, non deve essere colto, grazie anche a una vera e propria strategia convenzionale di raccordi che aiutino ad attenuare e mascherare i tagli, mantenendo elementi di continuità fra un piano e l'altro, in modo che ogni cambiamento di inquadratura sia meno evidente e brusco.

I principali tipi di raccordo che definiscono questa strategia sono:

- raccordo di sguardo: un'inquadratura ci mostra un personaggio che guarda qualcosa, la successiva mostra la destinazione di quello sguardo;

- raccordo sul movimento: un gesto o un movimento iniziato in un'inquadratura termina nella successiva;

- raccordo sull'asse: un'inquadratura mostra il momento successivo di un'azione avviata nella precedente, con lo stesso asse di ripresa, ma a maggior o minor distanza dal soggetto;

- raccordo di posizione: due personaggi ripresi uno a destra l'altro a sinistra in un'inquadratura, manterranno la stessa posizione nella successiva;

- raccordo di direzione: un personaggio che esce di campo a sinistra in un'inquadratura, rientrerà a destra in quella successiva, mantenendo la continuità di direzione.

Questa logica sintattica trova poi un forte fattore di potenziamento nella colonna sonora che, sia a livello di diegesi e racconto, con i dialoghi o suoni di ambiente, mantiene la progressione narrativa a dispetto degli stacchi di montaggio (all'interno di una stessa sequenza, o tra sequenze, utilizzando «ponti» sonori che anticipano o prolungano un determinato suono per collegare le sequenze), sia con l'architettura extradiegetica della musica di accompagnamento che, con motivi e temi conduttori, può raddoppiare le strategie testuali e di scrittura condotte ad altro livello.

Il codice Hays

Si è visto nel cap. 2 come, fin dal 1922, l'industria hollywoodiana attui un sistema di censura interna, per evitare ben più pericolosi interventi censori dall'esterno. La costituzione della Motion Picture Producers and Distributors Association (mppda), alla cui guida viene posto William Hays, va vista come una strategia di autocensura che si perfeziona, a partire dal 1934, con l'emanazione di un vero e proprio Codice di Produzione, noto come Codice Hays, destinato a restare in vigore fino all'inizio degli anni Sessanta.

Il Codice stabilisce una serie di standard morali per la rappresentazione di tematiche sessuali, scene di violenza, o crimini, basandosi su tre principi fondamentali: rispetto della legge della natura e degli uomini; condanna del crimine, dell'immoralità e della licenziosità; rappresentazione del male solo se giustificata dalle necessità drammatiche dell'azione. Il risultato è che se l'omosessualità, ad esempio, viene del tutto bandita, addirittura non si possono mostrare coppie regolarmente sposate dormire nello stesso letto.

Per prevenire errori e trasgressioni a monte, Hays istituisce il Production Code Office, che affianca i produttori, dall'ideazione al montaggio finale. Per tutti gli anni Trenta e Quaranta, il potere del pco è assoluto. Una sua messa in discussione avviene dopo la guerra, quando diversi produttori iniziano a rifiutarlo o a eluderlo, finché, nel 1950, viene apertamente violato da Otto Preminger che fa distribuire il suo film *La vergine sotto il tetto* (*The Moon Is Blue*) senza il visto di censura. Preminger vince la causa che ne segue, creando un precedente che indebolisce il potere del pco. Altre sfide e provocazioni (ancora Preminger, con *L'uomo dal braccio d'oro, The Man with the Golden Arm,* 1955, che affronta senza reticenze il tema della droga, e di altri) portarono, nel corso degli anni, a una trasformazione radicale del sistema censorio, attuata intorno alla metà degli anni Sessanta.

4.3 Registi a Hollywood: John Ford e il western classico

«Mi chiamo John Ford e faccio western». Questa frase lapidaria pronunciata da Ford e divenuta celebre, contiene in essenza due elementi significativi: con assoluto understatement, Ford ricorda innanzitutto che un regista hollywoodiano è un mestierante, parte di un sistema che gli assegna compiti ben precisi, all'interno di una logica industriale che classifica i suoi prodotti in categorie, in particolare di genere; inoltre, riassume brevemente il proprio percorso principale che, se non esclude incursioni in altri generi o ambiti narrativi, trova nelle strutture e nello schema narrativo del western la sua dimensione più significativa. Del resto, i western di John Ford contribuiscono a delineare l'intera storia del genere, attraversandola cronologicamente, nella sua evoluzione principale, fino al tramonto della stagione classica.

Definito da Bazin come «il cinema americano per eccellenza» il western nasce con la stessa storia del cinema statunitense. Si può dire che le origini del western cinematografico coincidano negli usa con quelle del cinema narrativo, alla ricerca di un proprio linguaggio e di una propria mitologia. Da *La grande rapina al treno* (*The Great Train Robbery*, 1903, Edwin S. Porter) ai western di Griffith (*The Massacre*, t.l. Il massacro, 1912) o di Thomas Ince (*The Heart of an Indian,* t.l. Cuore di un indiano, 1912), il genere sostiene le istanze di un nuovo linguaggio narrativo basato sul montaggio, sui movimenti di macchina e sulla progressiva affermazione di un

découpage che va verso la continuità (cfr. supra e cap. 1), insieme alla formazione di stereotipi e motivi narrativi (la ferrovia, gli scontri tra eroi positivi e eroi negativi nella horse opera di Porter, il conflitto tra civiltà e wilderness, tra cultura e natura nelle opere incentrate sul confronto uomo bianco e pellerossa dei film successivi) che fonderanno l'iconografia e l'ideologia del genere. Nei suoi rapporti con la tradizione letteraria (di Fenimore Cooper e altri), l'epopea western si dà come rappresentazione mitica della conquista dei territori dell'Ovest e, quindi, della nascita della nazione americana, nella progressiva affermazione della cultura o della civiltà, appunto, sulla natura, vista come dimensione selvaggia o barbarie da civilizzare, nella conquista di una frontiera. Un'affermazione che porta ad estendere simbolicamente il «giardino», vale a dire il villaggio, la comunità civile, contro il «deserto», l'orizzonte naturale e selvaggio. Tuttavia questo schema non è privo di ambiguità e sfumature, che ne attenuano talvolta la rigidità ideologica (come accade già per esempio nei film citati di Griffith e Ince, dove la rappresentazione del «selvaggio», l'indiano, evita la connotazione negativa, in prospettiva dialettica e paritetica con il bianco), fino al capovolgimento assoluto dei valori nelle opere tarde degli anni Settanta, influenzate dalla contestazione e dalle ideologie sessantottesche, che liquideranno il western classico come la più pura espressione della cultura imperialista e razzista americana.

Si è visto nel cap. 3 come negli anni Venti il genere conosca un incremento produttivo, rispetto al periodo precedente, con opere quali *I pionieri* (*The Covered Wagon,* 1923), di James Cruze e *Il cavallo d'acciaio* (*The Iron Horse,* 1924), prima opera di rilievo di Ford. Se negli anni Trenta, con il sonoro, Raoul Walsh dirige *Il grande sentiero* (*The Big Trail,* 1930), in cui John Wayne ottiene il primo ruolo da protagonista, e De Mille fonde in un'unica narrazione diverse leggende, storie ed eroi del West, in *La conquista del West* (*The Plainsman*, 1936), la grande ripresa del genere si ha grazie a Ford, che nel 1939 realizza *Ombre rosse* (*Stagecoach*). Accolto subito come un capolavoro, il film (cfr. scheda di approfondimento) racconta la storia emblematica del viaggio di una diligenza minacciata dagli indiani, nell'altrettanto emblematico sfondo della Monument Valley che, da qui in poi, diverrà ricorrente. La diligenza è espressione di valori (peraltro contraddittori e conflittuali) della civiltà, nel contrasto con lo stato di natura, libero e selvaggio, rappresentato dalla minaccia indiana. Con i successivi western di Ford, tra cui *Sfida infernale* (*My Darling Clementine*, 1946), *Il massacro di Fort Apache* (*Fort Apache,* 1948), *Rio Bravo* (*Rio Grande,* 1950), fino a *Sentieri selvaggi* (*The Searchers,* 1956) o a western ormai crepuscolari come *L'uomo che uccise Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance,* 1962), *Ombre rosse* contribuisce alla creazione della grande epopea della conquista di spazi vitali, della creazione di uno stato basato sulla legalità, del confronto tra gli ideali di lealtà e onore dell'individuo e quelli della comunità (sempre presente nei personaggi interpretati da John Wayne, dal Ringo di *Ombre rosse* all'Ethan Edwards di *Sentieri selvaggi*), sullo sfondo di stereotipi, o archetipi più generali come quelli sopra indicati. I personaggi fordiani, in qualche modo ripetitivi e sovrapponibili nella più pura logica di genere, sono tuttavia individui che hanno e

rappresentano dei valori, in dialettica costante con l'ambiente, il paesaggio, venendo a esprimere una visione del mondo, certamente molto americana e più precisamente rooseveltiana, che riesce a essere lirica ed epica insieme, in qualche modo universale, fuori dal tempo. Ciò grazie anche a uno stile semplice e rigoroso (ma non privo di elementi di ricerca: cfr. infra), fatto di campi lunghi e lunghissimi che abbracciano il paesaggio naturale, di profondità di campo che esprimono il rapporto uomo-ambiente, di un découpage essenziale che descrive in modo lapidario e incisivo i personaggi. Al di là dei western, anche i film più esplicitamente rooseveltiani realizzati da Ford, quelli a tematica sociale, come *Furore* (*Grapes of Wrath,* 1940), *La via del tabacco* (*Tobacco Road*, 1941) o *Com'era verde la mia valle* (*How Green Was My Valley*, 1941) non solo consentono al regista di essere apprezzato dalla critica a livello mondiale, ma pure di proseguire quella che a tutti gli effetti risulta una personale riflessione sul rapporto tra individuo e comunità sociale, tra singolo e collettività, tra uomo e natura. È in questo senso che il cinema di Ford, regista al servizio dell'industria, si pone come un cinema d'autore, che ha saputo esprimere una propria poetica, all'interno dei canoni e delle regole dello studio system.

Nel corso degli anni Quaranta il western, al di là del caso fordiano, vede emergere altre personalità, tra cui quella del regista già affermato Howard Hawks, che dopo una serie di commedie tutte memorabili e di noir (cfr. paragrafo successivo), realizza alcuni tra i migliori western della stagione classica, quali *Il fiume rosso* (*Red River*, 1948) o *Un dollaro d'onore* (*Rio Bravo,* 1959). Intanto, il genere conosce tematiche più forti o esacerbate (come il linciaggio, in *Alba fatale, The Ox-Bow Incident,* 1943, William Wellman, o l'omosessualità – sia pure latente – in *Il mio corpo ti scalderà, The Outlaw,* 1941, Howard Hawks e Howard Hughes), nuovi formati, come il Cinemascope in *La magnifica preda* (*River of No Return,* 1953, Otto Preminger) e, via via, nuove prospettive espressive e ideologiche, con i film di Delmer Daves e Anthony Mann.

Il film: «Ombre rosse» («Stagecoach», 1939)

Sceneggiato da Dudley Nichols, a partire da un racconto di Ernest Haycox, Stage to Lordsburg, a sua volta ispirato a Boule de suif di Guy de Maupassant, Ombre rosse, come si è visto, segna in qualche modo il ritorno di Ford al western dopo la pausa degli anni Trenta. Il riferimento a Maupassant, da parte di un racconto tipicamente western, motiva una struttura e una materia narrativa in cui si coniugano due archetipi fondamentali della letteratura e del cinema, quelli del microcosmo, del luogo chiuso in cui si confrontano diverse individualità (in senso morale, sociale, psicologico ecc.), e quello del viaggio. La diligenza funziona infatti come uno spazio circoscritto e simbolico in cui si confrontano personaggi eterogenei, portatori di valori, ideologie, connotazioni sociali ecc. differenti, stabilendo relazioni di opposizione o solidarietà reciproca, nel corso di una temporalità processuale, quella del viaggio, che può consentire o determinare trasformazioni. Il viaggio della diligenza, tópos del genere, corrisponde simbolicamente all'avanzare della civiltà nella barbarie rappresentata dal deserto e dalle sue «ombre rosse», cioè gli indiani. Ma se la diligenza è

simbolo della comunità civile, questa non è priva di contraddizioni. I nove passeggeri della diligenza, peraltro tutti corrispondenti a stereotipi del genere, disegnano un sistema di personaggi che è un sistema-assiologia conflittuale dove si contrappongono bene e male, rispettabilità (intesa come status sociale), e moralità (intesa come valori profondi dell'individuo), legalità e illegalità ecc.; laddove i rappresentanti ufficiali della rispettabilità si rivelano addirittura corrotti, e quindi profondamente immorali (il banchiere Gatewood), o quantomeno rigidi e ingiusti (Lucy, moglie di un ufficiale di cavalleria), mentre la prostituta Dallas e il fuorilegge Ringo, personaggi non rispettabili secondo i canoni convenzionali, sono in realtà i depositari di una moralità profonda e di autentici valori di lealtà e giustizia. Specularmente opposti e contraddittori appaiono poi altri due personaggi che contribuiscono a costruire la tessitura complessa del racconto: il dottor Boone e il giocatore di azzardo Hatfield, in cui rispettabilità e immoralità si invertono, nel gioco dell'apparenza e della realtà, contribuendo a una rappresentazione complessiva della cosiddetta «civiltà» che risulta assolutamente critica e sfaccettata, non contrapposta in modo manicheo alla wilderness del deserto e degli indiani. Così come il confronto tra lo sceriffo Wilcox e il fuorilegge Ringo riecheggia il conflitto tra official hero e outlaw hero, tipico di molto cinema e narrativa americana, contrapponendo ai valori riconosciuti della collettività, le aspirazioni e le istanze autonomistiche dell'individuo, suggerendo tuttavia la necessità di una dialettica reciproca, come dimostra il percorso narrativo del film (la collaborazione tra Ringo e lo sceriffo, lo stemperarsi dell'individualismo libero di Ringo nella scelta di legarsi a Dallas e formare una nuova famiglia, vale a dire una nuova cellula sociale ecc.). È tale problematicità che vivifica e conferisce spessore, a livello narrativo, agli stereotipi del genere, facendo di Ombre rosse un western tipico ma anche un racconto morale universale. Anche la dimensione stilistica, pur operando in perfetta direzione classica, e offrendo quasi un distillato essenziale ed elementare del découpage e delle strategie narrative tipiche del cinema americano definito classico, rivela alcune aperture che ne rendono pregnante l'accezione. Se, come molti studiosi hanno sottolineato, Ombre rosse è un esempio di quella narrazione «forte» che contraddistingue il regime classico, e se il découpage è sempre dettato da ragioni di chiarezza, motivazione e drammatizzazione (cfr. supra), le opzioni stilistiche fordiane corrispondono sempre a uno sguardo in qualche modo morale. In questo senso, vi troviamo tutte le occorrenze tipiche della retorica classica, ma non solo. Qualche esempio. Sicuramente classica è la presentazione del personaggio di Ringo, che corrisponde anche all'ingresso in scena (e alla «messa in scena») del divo John Wayne. Uno stacco di montaggio, dopo un segnale sonoro diegetico (lo sparo con cui Ringo ferma la diligenza), mostrano Ringo, in piano americano, provenire dal deserto, dalla natura, in qualche modo dalla wilderness, prima che uno zoom si avvicini al personaggio finalmente in piano ravvicinato, nell'icona più tipica (e mitica, mitizzante) della presentazione cinematografica dell'eroe. Ma si vedano anche alcune sequenze, per esempio all'interno della locanda, nel dialogo tra Ringo e Dallas, dove Ford ricorre all'uso della profondità di campo (cfr. scheda di approfondimento) e del grandangolo, organizzando lo spazio su piani prospettici più complessi, ad approfondire, letteralmente, sul piano stilistico la situazione morale e sentimentale dei personaggi. Non è del resto un caso che Orson Welles ebbe a dichiarare di aver visto più e più volte Ombre rosse prima di realizzare, nel 1941, *Quarto* potere (*Citizen Kane*), in cui la profondità di campo diventa figura stilistica e simbolica di una rappresentazione morale.

4.4 Registi a Hollywood: Howard Hawks e la commedia

Con un gesto destinato a lasciare una traccia profonda nella critica e nella teoria del cinema, Jacques Rivette (cfr. cap. 9), allora critico dei «Cahiers du Cinéma», scrisse nel numero 23 della rivista (maggio 1953), un articolo dal titolo immediatamente tendenzioso *Génie de Howard Hawks* dedicato al cinema di un regista hollywoodiano considerato perlopiù un abile mestierante. Inaugurando un atteggiamento critico e una posizione teorica che sottintendevano una ben precisa idea di cinema, Rivette contribuiva ad avviare quella «politica degli autori» che,

grazie ai contributi pure di François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard e altri, i «Cahiers du Cinéma» avrebbero svolto soprattutto attraverso una rivalutazione del cinema americano classico, in riferimento a registi come Hawks, Nicholas Ray, Otto Preminger e Alfred Hitchcock (cui viene dedicato poco dopo un altro numero della rivista). Si trattava di un'idea di cinema che intendeva cogliere nella produzione di un regista, pur al servizio dell'industria hollywoodiana e quindi dello studio system, delle ricorrenze, delle marche autoriali, all'interno della logica di genere, sia sul piano tematico sia anche e soprattutto della scrittura, dello stile. Il cinema dunque, visto nella sua natura di linguaggio specifico, nella sua logica interna di racconto e *mise en scène* insieme. Nel caso di Hawks, Rivette sottolineava, provocatoriamente rispetto alle posizioni dominanti in sede critica:

> L'evidenza è la marca del genio di Howard Hawks [...]. Hawks riassume le virtù più alte del cinema americano, il solo che sappia proporci una morale di cui ecco la perfetta incarnazione [...]. Quest'arte si impone una onestà fondamentale di cui è testimonianza l'uso del tempo e dello spazio; nessun flashback, nessuna ellissi; la continuità è la sua regola; nessun personaggio si sposta senza che non lo si possa seguire, nessuna sorpresa che l'eroe non condivida con noi [...] ogni inquadratura possiede la bellezza efficace di una nuca o di una caviglia; la loro successione, lineare e rigorosa, ritrova il ritmo delle pulsazioni del sangue; il film intero, corpo glorioso, è animato di un respiro semplice e profondo (Baecque, 2001, pp. 19-27).

Al di là dell'intento tendenzioso e apologetico di Rivette e delle note posizioni della politique des auteurs, che hanno peraltro contribuito in buona misura all'orientamento moderno dell'analisi del film (e del film «industriale» americano) come fatto di scrittura, le parole del cineasta-critico colgono correttamente le linee di una poetica unitaria nel percorso eterogeneo e variegato di Hawks, come oggi viene unanimemente riconosciuto.

Cineasta hollywoodiano per eccellenza, avendo attraversato cronologicamente la storia del cinema americano dagli anni Venti agli anni Settanta, Hawks ha affrontato molti dei generi classici (il gangster movie, il noir e il western, come si è visto nei paragrafi precedenti, insieme alla commedia), impadronendosi di volta in volta delle coordinate narrative di genere e delle possibilità offertegli dall'industria. Si tratta di un'opera multiforme, in cui emergono tematiche (come amicizia virile e misoginia nei noir e nei western, o come il confronto tra l'identità maschile e quella femminile nelle commedie) condotte con un preciso gusto del narrare, senza apparenti ricercatezze stilistiche, in una misura che diviene rappresentazione ironica e distaccata di costumi e caratteristiche sociopsicologiche dell'americano. Un raccontare asciutto, in cui il ritmo è spesso veloce, grazie a un montaggio «invisibile» ma esatto, tanto nella colonna visiva che, nei film sonori, nei rapporti con il dialogo, giungendo a risultati talvolta virtuosistici nella commedia, come è il

caso di *Susanna!* (*Bringing Up Baby*, 1938), di cui parleremo. Il percorso eclettico di Hawks ha del resto una base biografica. Prima di dedicarsi al cinema, Hawks si era laureato in ingegneria meccanica, era stato aviatore durante la prima guerra mondiale e poi impiegato nell'industria aeronautica. Di tutto ciò, e in generale del gusto per l'avventura e il coraggio, si trova traccia fin da *Bolidi in corsa* (*The Road lo Glory,* 1926), per arrivare ai film d'aviazione, come *Avventurieri dell'aria* (*Only Angels Have Wings*, 1939), o ai noir e ai western successivi; oltre a quelli già indicati nei paragrafi precedenti, anche *Acque del sud* (*To Have and Have Not*, 1944), da Hemingway, con la coppia Humphrey Bogart/Lauren Bacali che tornerà nel già citato *Grande sonno*, fino ai western *El Dorado* (*id.,* 1967) e *Rio Lobo* (*id.,* 1970).

Ma è il versante della commedia, comprendendo anche il muto *Capitan Barbablù* (*A Girl in Every Port,* 1928), quello di gran lunga più frequentato. Se con *Ventesimo secolo* (*Twentieth Century,* 1934) Hawks realizza una commedia drammatica, sullo sfondo dei rapporti tra teatro e cinema, con *Susanna!* inaugura uno schema e un ritmo narrativo che si rintracceranno in tutte le commedie brillanti successive (*La signora del venerdì, His Girl Friday,* 1940, da *The Front Page* di Ben Hecht e Charles Mac Arthur; *Colpo di fulmine, Ball ofFire,* 1941; *Venere e il professore, A Song is Born,* 1948; *Io ero uno sposo di guerra, I Was a Male War Bride,* 1949; *Il magnifico scherzo, Monkey Business,* 1952, da cui parte, tra l'altro, il citato articolo di Rivette; *Gli uomini preferiscono le bionde, Gentlemen Prefer Blondes,* 1953, da Anita Loos; *Lo sport preferito dall'uomo, Man's Favourite Sport,* 1964).

La commedia hawksiana si definisce come insieme di varianti sullo schema della cosiddetta «commedia sofisticata» (cfr. scheda di approfondimento), venendo a disegnare una mappa ironica e sottilmente allusiva di relazioni tra uomini e donne che rivelano tic e tabù sociali, culturali, sessuali, senza che la scioltezza e i ritmi del racconto lo appesantiscano con simbologie esplicite.

La commedia sofisticata

Secondo la definizione tradizionale, si tratta della commedia americana degli anni Trenta e Quaranta caratterizzata da personaggi alto-borghesi o aristocratici, da una prevalenza degli interni – lussuosi – sugli esterni, e dai dialoghi – brillanti – sull'azione. Tuttavia, il genere potrebbe identificarsi con la commedia americana tout court, tali e tanti sono gli intrecci, gli interscambi, i rapporti di ibridazione che la legano ad altri generi coevi, così come alla slapstick comedy e al comico del muto (cfr. cap. 3), da cui, anche, trae origine. Inoltre, il termine sophisticated può riferirsi non solo alla sofisticazione ambientale e comportamentale del mondo raccontato, ma al modo del racconto, ad una sofisticazione per così dire stilistico-narrativa, ad una più precisa e sottile costruzione dell'intreccio (rispetto alla slapstick), oltreché ad un uso spesso allusivo più che descrittivo della macchina da presa. Ma non è facile descrivere il «tono» e lo «stile» tipici della commedia sofisticata, che comprende sia le commedie «aristocratiche» di Ernst Lubitsch, sia quelle «sociali» di Frank Capra; registi come George Cukor, Hawks, Preston Sturges, Gregory La Cava, insieme a Mitchell Leisen, Wesley Ruggles, fino a Frank Tashlin, Billy Wilder o Blake Edwards, per andare oltre il periodo classico.

Del resto, gli antenati o le fonti strutturali del genere sono molteplici. Se lo schema tipico può risalire addirittura ad epoca classica (alla commedia attica nuova, che presenta l'incontro amoroso – a due più il coro – in termini assolutamente moderni), lo spirito della commedia sofisticata è assai vicino alla commedia borghese otto-novecentesca (Scribe, Labiche, Feydeau); inoltre, vi sono significativi legami di derivazione dal filone che parte dall'opera buffa italiana trapiantata a Vienna a fine Settecento, per arrivare all'operetta (Strauss, Lehar, Stolz). In questo senso, opere come II barbiere di Siviglia, quello di Paisiello e poi quello di Rossini, Le nozze di Figaro di Mozart, o II matrimonio segreto di Cimarosa, potrebbero essere gli antecedenti immediati della commedia sofisticata, fino ai successivi legami diretti tra cinema e operetta, per esempio con la *Vedova allegra* (*The Merry Widow,* 1934) che Lubitsch realizza da Lehar. E se pensiamo al sottotitolo della commedia di Beaumarchais da cui Da Ponte ricava il libretto per le Nozze mozartiane, «La folle journée», non possono non venirci in mente tante folli giornate cinematograficamente sofisticate, vere e proprie catene di equivoci, come quelle di *Susanna!,* anche per la somiglianza di motivi e temi strutturali: oltre alla compressione del tempo, per esempio, quello della notte e del giardino notturno (appunto, Susanna, ma anche il notturno veneziano di *Mancia competente, Trouble in Paradise,* 1932, Lubitsch). Anche gli antenati cinematografici possono essere diversi. Risalendo al muto, si può citare Mauritz Stiller (per *Verso la felicità, Erotikon,* 1920), con la storia di uno scienziato distratto che anticipa il Cary Grant di *Susanna!* e de II magnifico scherzo, o il Gary Cooper di *Colpo di fulmine,* prima di ricordare le commedie di costume brillanti e libertine di De Mille (per l'intrico delle trame, il gusto del lusso, il ritmo di alcune sequenze, come in *Maschio e femmina, Male and Female,* del 1919). Meno scontato, ma importante, il precedente di *La donna di Parigi* (*A Woman of Paris,* 1923) di Chaplin, maestro della slapstick, ma qui, per il contenuto (psicologico) e per lo stile (allusivo), anticipatore di certe commedie psicologiche di Cukor e del primo Capra. Ma certo è il sonoro che dà impulso e ragione d'essere ad una commedia il cui ritmo brillante è in gran parte quello della parola. Proprio a partire dalla perfetta concatenazione di dialogo, azione e messa in scena, la commedia sofisticata conosce tra gli anni Trenta e Quaranta il suo periodo di massimo fulgore, sostenuto da una «bottega hollywoodiana» che accanto ad una serie di registi e di sceneggiatori (spesso provenienti dal teatro) specializzati nel genere, dispone di attori e, non ultimo, di caratteristi in grado di organizzare il «coro» della commedia, seguendo i suoi tempi rapidi, nervosi, esatti, dal modello più scanzonato (la cosiddetta screwball comedy = commedia «svitata»), a quello più propriamente «sofisticato». La mappa comprende le commedie di Lubitsch, in cui più evidentemente le fonti europee arricchiscono sfondi e contesti sociali tipicamente americani (oltre al già citato *Mancia competente,* da *Partita a quattro, Design for Living,* 1933, a *Il cielo può attendere, Heaven Can Wait,* 1945); quelle di Frank Capra (da *La donna di platino, Platinum Bionde,* 1931, a *Accadde una notte, It Happened One Night,* 1934, insieme a quelle «sociali» e umanitarie, come *Mr. Smith va a Washington, Mr. Smith Goes to Washington,* 1939); quelle di Preston Sturges (da *Lady Eva, Lady Ève,* 1941, a *I dimenticati, Sullivan's Travels,* 1942, virate spesso in senso «sociale»); tutte quelle già citate di Hawks; di Cukor (da *Scandalo a Filadelfia, Phiiadelphia Story,* 1940, a *Nata ieri, Born Yesterday,* 1950); di Gregory La Cava (*L'impareggiabile Godfrey, My Man Godfrey,* 1936), e altri. Gli attori sono Kay Francis, Herbert Marshall, Miriam Hopkins, Melvyn Douglas, Marlene Dietrich, Claudette Colbert, Gary Cooper, Cary Grant, Katherine Hepburn, James Stewart, Barbara Stanwyck, Edward Everett Horton, ma anche Eugene Pallette e tanti altri. Sono tutti personaggi tipici (milionari svagati, ereditiere viziate e annoiate, coppie divorziate e poi ricomposte, artisti e vagabondi) impegnati in eterni giochi di società che, anche al di là dei casi più espliciti, danno vita ad una satira sociale e di costume tutt'altro che innocente (dell'ipocrisia e dell'ambiguità morale delle classi alte). Negli schemi ricorrenti, oltre ai modelli strutturali e ai precedenti già citati (veri temi su cui si elaborano infinite variazioni), tornano frequentemente altri motivi e plot tradizionali in funzione di archetipo (per esempio, *La bisbetica domata* shakespeariana, da *Maschio e femmina a Scandalo a Filadelfia,* oppure la storia di *Pigmalione* o *Cenerentola,* da *Nata ieri* a *Sabrina* (*id.,* 1954, Wilder).

Il film: «Susanna!» («Bringing Up Baby», 1938)

Già notevole a livello di sceneggiatura (di Dudley Nichols e Hagar Wilde), con dialoghi serrati e allusivi e una fitta trama di incidenti, equivoci o vere e proprie catastrofi che si susseguono a un

ritmo vertiginoso, *Susanna!* rappresenta uno dei vertici della commedia hawksiana, nonché un modello e un prototipo di altre sophisticated comedies successive (fino al vero e proprio remake di *Ma papà ti manda sola?, What's Up Doc?,* 1972, Peter Bogdanovich). Se la regia di Hawks si dimostra qui esemplare nel sostenere con esattezza una struttura di continue gag visive e verbali, in un montaggio che costruisce di piano in piano, inesorabilmente, il percorso catastrofico dell'intreccio, la storia del paleontologo imbranato, David Huxley (Cary Grant), travolto nella sfera amorosa e professionale dalla svampita e irresistibile ereditiera Susan Vance (Katharine Hepburn), rivela uno spessore e una stratificazione di temi che vale la pena di accennare. Non solo il filosofo Stanley Cavell ha potuto ricondurre le esilaranti e ineffabili avventure di *Susanna!* alla nozione kantiana dell'esperienza estetica, attraverso il raggiungimento di una felicità pura e senza scopo, secondo quell'«indirizzo senza direzione», che è proprio della logica tutta screwball (svitata) di questa commedia; ma in generale, la contrapposizione tra l'intellettuale bloccato nella dimensione grigia e asessuata di un'esistenza senza creature vive (non lo sono né il brontosauro da lui studiato, né la sua frigida fidanzata), e la vivacità della viziata, ma adorabile Susan, portatrice del caos e del disordine in un universo rigidamente ordinato (e portatrice di una creatura viva, il leopardo, speculare allo scheletro senza vita del brontosauro), sostiene più linee interpretative. Innanzitutto si può notare che, se l'uomo è protagonista assoluto dei film d'azione di Hawks, la donna è motore e centro altrettanto assoluto della commedia. Il principio femminile è la forza distruttiva la cui dannosità è pari al potere di fascinazione, cui l'uomo soggiace del tutto. Le donne anzi sono due. Nella contrapposizione tra Susan e la fidanzata Alice, si delinea la dicotomia Natura/Dovere, Principio di Piacere/Principio di Realtà, così come i due personaggi femminili sono riconducibili all'opposizione Vita/Morte, a partire dalle creature di cui sono responsabili (o, è il caso di Susan, irresponsabili), il leopardo e il brontosauro. Così come la progressione dell'intreccio corrisponde alla progressione geografica dalla città alla campagna, dalla Cultura alla Natura, fino a quel giardino notturno (cfr. supra) che consentirà la liberazione del Principio di Piacere o, nei termini filosofici di Cavell, il raggiungimento di una kantiana felicità senza scopo. La liberazione del leopardo feroce (il secondo leopardo, in una commedia in cui tutto ha un doppio), corrisponde in qualche modo alla liberazione di un disordinato stato di natura, cui sembra, nella sequenza finale, contrapporsi il ristabilirsi debordine iniziale. Ma il crollo dello scheletro, la distruzione del brontosauro, segnerà l'irruzione e la vittoria definitiva del caos. Questo percorso narrativo è raddoppiato dalla fitta trama di doppi sensi e allusioni espresse dal dialogo, mai univoco, sempre aperto a più interpretazioni. Così come anche le gag fisiche più slapstick si prestano sempre a un'interpretazione ulteriore, magari in chiave sessuale. Si veda l'irresistibile sequenza dello strappo della giacca di David e del successivo strappo della gonna di Susan, laddove il montaggio sostiene un ritmo (e una performance attoriale) che mima una sorta di approccio sessuale farsesco e goffo, come in una comica finale.

4.5 Il caso Orson Welles

Signor Marcus – disse in tono così sincero che la voce gli tremò – non mi stupirebbe se Orson Welles fosse la più grossa minaccia piovuta a Hollywood da anni. Si becca 150.000 dollari a film e non mi stupirei che fosse così estremista da costringervi a rifare tutte le apparecchiature e a ricominciare tutto da capo, come avete fatto nel '28 col sonoro. – Oh, mio Dio! – gemette il signor Marcus.

Questa battuta non è, come potrebbe sembrare, il frammento di un dialogo, magari un po' didascalico, tratto da un film sul cinema realizzato, col senno di poi, oggi. Si tratta, invece, di una sorta di profezia (del resto annunciata) che Francis Scott Fitzgerald mette in bocca a Pat Hobby, il protagonista di una serie di racconti sul mondo del cinema pubblicati nel 1940 (e dunque, ancor prima dell'uscita pubblica di *Quarto potere*) su «Esquire». Pat Hobby, «una canaglia», con le parole di Scott Fitzgerald, è un ex scrittore di didascalie per i film muti, poi riciclato come soggettista, che attraversa il mondo illusorio degli studios commentandone tendenze, mode, isterismi e mitologia con alterni accenti di cinismo, autocommiserazione o, come in questo caso, malcelata invidia. Tra l'altro qui, nel racconto interamente dedicato a Orson Welles[2], la profezia di una minaccia legata alla presenza di Welles a Hollywood provoca addirittura un attacco cardiaco al vecchio e potente produttore Marcus, cui Pat Hobby sta chiedendo un favore. Fitzgerald, in realtà, mette in bocca a un personaggio di finzione una battuta che avrebbero potuto pronunciare – o forse hanno pronunciato – in molti in quel momento a Hollywood, così come attribuisce a Hobby un'antipatia (e invidia) nei confronti del regista di *Quarto potere* che certo non erano in pochi a provare da quando, il 21 luglio 1939, la RKO aveva firmato con il ventiquattrenne Welles, al suo esordio cinematografico, un contratto senza precedenti, conferendogli un'autonomia quasi completa, dal soggetto in poi; e questo accadeva nell'era dei grandi *tycoons,* vale a dire nell'era di uno *studio system* dominato da produttori tiranni alla David O. Selznick (che proprio nel 1939 produceva con la MGM il film più popolare della storia del cinema, *Via col vento, Gone With the Wind,* per la regia, dopo contrastate vicende, di Victor Fleming).

Welles, in effetti, fa il suo ingresso a Hollywood dalla porta principale, grazie a una fama già consolidata di *enfant prodige* e genio rivoluzionatore del linguaggio e del funzionamento stesso dei media. Se le stesse circostanze biografiche (la perdita della madre, pianista e sua precoce iniziatrice a Shakespeare e ai classici, il giro del mondo a soli otto anni, la perdita poco dopo del padre, un'educazione nel complesso eccentrica e non convenzionale) avviano il ragazzo a un destino non comune, il giovanissimo Welles cui la RKO concede una libertà inaudita, non solo ha già rifiutato altre offerte giunte da Hollywood, ma si presenta al mondo del cinema forte di una sensazionale e polimorfa carriera teatrale (come regista, scenografo, attore, autore di adattamenti di successo), nonché reduce dal clamore suscitato dalla famosa beffa radiofonica giocata al mondo intero, con l'adattamento della *Guerra dei mondi* di Herbert G. Wells attualizzato in stile di cronaca, come se si annunciasse lo sbarco dei marziani sulla terra (era il 31 ottobre – la notte di Halloween – del 1938).

La RKO intendeva assicurarsi con Welles un nome prestigioso, correndo il consapevole rischio di avere a che fare con una personalità artistica difficilmente irreggimentabile (come dimostrava la stessa eccezionalità del contratto), e incline alla trasgressione delle regoleconsolidate e alla provocazione (come dimostravano le esperienze teatrali e radiofoniche pregresse, tutte di successo, ma anche

scandalose). Offrendo a un genio ribelle (e tutta la sua compagnia del Mercury Theatre, che produrrà *Quarto potere*) una rischiosa autonomia, la RKO intendeva lanciare una nuova immagine dello studio che fosse competitiva con majors come la MGM, la Warner o la Paramount, famose per avere in dotazione scuderie di attori, scrittori, registi di prestigio. Ma non si può dire che il progetto di rilancio della RKO attraverso Welles sia riuscito. Dopo vari progetti abortiti o rifiutati (tra cui l'adattamento di *Cuore di tenebra*, da Conrad), con *Quarto pote*re e la battaglia ingaggiata dal magnate della stampa William Randolph Hearst (che si vedeva adombrato nel personaggio di Charles Foster Kane) fin dalle prime indiscrezioni sulla sceneggiatura, si corse il rischio, se non addirittura che venisse bruciato il negativo del film, come voleva Hearst, almeno che ne venisse impedita l'uscita, che comunque venne rinviata, innescando un clima di polemica e isteria collettiva tra partigiani e detrattori. Alla sua uscita il film risulterà un successo per la critica e per gli addetti ai lavori (Erich von Stroheim dirà: «*Citizen Kane* passerà alla storia del cinema. Pieni poteri a Welles!»), ma un clamoroso insuccesso di pubblico. Con il successivo *L'orgoglio degli Amberson* (*The Magnificent Ambersons,* 1942) la disfatta sarà completa. Pat Hobby in qualche modo aveva ragione. Welles era una minaccia per Hollywood, una minaccia rivoluzionaria (e non solo per motivi politici, come pure sosteneva lo stesso Hearst che giunse al punto di accusare il regista di filocomunismo, motivando pure un'inchiesta dell'FBI). Una rivoluzione che riguardava la logica produttiva, narrativa e linguistica della Hollywood classica; una rivoluzione destinata a lasciare tracce profonde e durature, a modificare la storia del cinema, così come la stessa riflessione teorica, almeno da Bazin in poi.

In effetti con *Quarto potere* (si veda la scheda di approfondimento) Welles aveva inaugurato un modo di narrare che eccedeva da tutti i punti di vista; da quello immediatamente tematico («un labirinto senza centro», nelle parole di Borges, che lo recensisce su «El Sur» nell'agosto del 1941), dilatando la vicenda sul piano storico-realistico, morale, psicologico, e su quello drammaturgico, forzando e reinventando il linguaggio classico nella rappresentazione di una realtà che è anche stilisticamente prospettica, sfaccettata, contraddittoria come i suoi personaggi, spesso interpretati da Welles stesso. Un modo di narrare eccessivo che rintracciamo in tutte le sue opere successive, anche quelle realizzate con mezzi di fortuna o con finanziamenti raccolti in giro per il mondo, dopo la scomunica hollywoodiana.

Se con il film di esordio Welles aveva avuto il raro privilegio di controllare in toto la sua opera, godendo di una libertà creativa senza precedenti ed essendone quindi pienamente autore, la sfida al sistema hollywoodiano non fu più possibile. Non solo dopo *L'orgoglio degli Amberson* Welles viene licenziato dalla RKO, ma il film, tratto dall'omonimo romanzo di Tarkington, viene distribuito in una versione manipolata in sede di montaggio dalla casa produttrice. Incentrato sulla decadenza di una famiglia agli inizi del secolo, sullo sfondo del tramonto dell'economia latifondista, alle soglie della moderna industrializzazione, il film presenta una serie di tematiche e caratteristiche stilistiche che proseguono la direzione intrapresa con

Quarto potere, cui il film è specularmente collegato, e con il quale costituisce una sorta di dittico. Da un lato una contestualizzazione storica precisa che rimanda alle origini del capitalismo moderno, affrontato con il primo film attraverso la vita di Kane, lungo settantanni cruciali di storia americana, dall'altro gli aspetti esistenziali legati alla rappresentazione dell'individuo, in contrasto non solo ideologico, ma anche morale con la società e l'universo cui appartiene. Un contrasto legato ad una volontà narcisistica e infantile di potere, a dispetto di una vulnerabilità e debolezza intima, connessa nei due film alla perdita dell'infanzia. Ma soprattutto, il tentativo di trasmettere attraverso lo stile il senso del film, dilatando drammaturgicamente lo spazio e il tempo dell'inquadratura, della sequenza, con il ricorso frequente a piani-sequenza (cfr. cap. 5), a riprese in profondità di campo (cfr. scheda di approfondimento), a profondità e montaggi peculiari anche a livello sonoro, all'interno di realtà scenograficamente complesse (per esempio nell'incombenza di quei soffitti costruiti in studio che la norma hollywoodiana escludeva), a volte sovrabbondanti, iconograficamente forti. Caratteristiche che rendono unitaria, riconoscibile, compatta l'opera wellesiana nel suo complesso; caratteristiche che di volta in volta vengono coniugate in direzioni diverse, ma sostanzialmente analoghe: dai film di genere, come i grandi noir (da *La signora di Shanghai, The Lady from Shanghai*, 1947, a *Rapporto confidenziale, Mr. Arkadin*, 1955 o *L'infernale Quinlan, Touch ofEvil,* 1958); ai film in cui la tematica esistenziale si esprime su base letteraria (*Il processo, The Trial*, 1962), o ai film direttamente tratti da Shakespeare (*Macbeth, id.*, 1948, *Otello, Othello*, 1952, *Falstaff, Chimes at Midnight,* 1966), in cui gli echi shakespeariani presenti in tutta la sua opera trovano esplicita espressione. Un'opera che vede nell'artificio, nella falsità materiale della rappresentazione (ravvisabile anche nel trucco che rende spesso fisicamente eccessivi anche i personaggi), nel gusto di una sorta di illusionismo o di gioco di prestigio audiovisivo, la sola dimensione estetica capace di arrivare ad una verità sul piano drammatico. E un omaggio all'estetica del falso, in una sorta di testamento beffardo, è *F for Fake/Vérités et Mensonges* (*F come falso/Verità e menzogne,* 1975).

Il film: «Quarto potere» («Citizen Kane», 1941)

La storia del cittadino Kane, raccontata a ritroso, dalla morte, attraverso interviste e testimonianze di chi gli fu vicino in vita (in una serie di *flashback* retrospettivi) è immediatamente una sorta di labirinto senza centro, per riprendere la citata metafora di Borges. Con il pretesto della ricerca del senso della misteriosa parola pronunciata in extremis, «Rosebud», il film insegue, di *flashback* in *flashback,* un senso che resterà inafferrabile e sfuggente anche alla fine della detection intrapresa da un giornalista desideroso di realizzare un buon cinegiornale sull'uomo famoso deceduto. L'avventura ermeneutica di *Quarto potere* assomiglia in effetti all'attraversamento di un labirinto in cui tutte le strade, e nessuna al contempo, sembrano condurre al centro. Con le parole di Borges: «In uno dei racconti di Chesterton – *The Head ofCaesar,* credo – l'eroe osserva che nulla è più terrificante di un labirinto senza centro. Questo film è esattamente quel labirinto»[3]. E ancora:

Oppressivamente, infinitamente, Orson Welles esibisce frammenti della vita dell'uomo Charles Foster Kane e ci invita a combinarli e a ricostruirlo. [...] Alla fine comprendiamo che i frammenti non sono retti da una segreta unità: l'aborrito Charles Foster Kane è un simulacro, un caos di apparenze.

La lettura di Borges, che parte dall'individuazione di una chiave nichilista («Unisce al ricordo di Koheleth quello di un altro nichilista: Franz Kafka. Il tema – nel contempo metafisico e poliziesco, mitologico e allegorico – è la ricerca dell'anima segreta di un uomo»), coglie soprattutto la tematica esistenziale del film, la dimensione profonda e simbolica della storia, la sua strutturazione (o de-strutturazione) prismatica, a frammenti, via via restituiti dalle diverse testimonianze e dai diversi resoconti della vita di Charles Foster Kane. Il riferimento kafkiano, così come quello biblico, seguono coerentemente un percorso di senso che vede nel «simulacro», nel «caos di apparenze» che emerge dal labirinto scentrato del film non solo il tema della relatività della verità o dell'impossibilità di giudicare un uomo, ma quello ben più definitivamente pessimista della vanitas e della corruttibilità, dissolubilità di gesti, azioni, comportamenti, pensieri nel nulla.

Inoltre, come già si è accennato, attraverso la vita del cittadino Kane (in cui è effettivamente possibile ravvisare alcuni riferimenti espliciti a William Randolph Hearst, cosi come ad altre figure di magnati americani, come Howard Hughes o Julien Brulatour, proprietario della Kodak) vengono inquadrati cinquantanni di storia americana (con i puntuali riferimenti del cinegiornale e di alcune interviste), e l'approccio wellesiano «colpisce al cuore» l'ideologia del New Deal, per esempio nell'ambivalenza del Kane pubblico: da un lato riformista autoritario e paternalistico, dall'altro capitalista aggressivo. È evidente, d'altro canto, nella stessa costruzione narrativa, l'esigenza di dilatare il più possibile i termini storici e cronologici di una vicenda personale e di un protagonista della vita sociale, in modo da coinvolgere nel giudizio su un uomo il giudizio su una società, fino appunto agli anni del *New Deal*. Così come, pure, il film fornisce un'analisi precisa e spietata del mondo della stampa e del sistema dei media che vi si collega (basterebbe il cinegiornale interno al film, «News on the March»), attraverso una descrizione, dall'interno, delle logiche e dei metodi giornalistici moderni (con riferimenti, questa volta sì, molto precisi allo stile Hearst). Ma anche su questo versante tematico, è possibile percepire un'eco che tende a dilatare i contorni realistici più concreti e diretti a una dimensione di respiro più ampio. Se la vicenda personale di Charles Foster Kane «riassume» cinquant'anni di storia americana, il passaggio dalla storia alla Storia avviene anche attraverso una connotazione simbolica dei personaggi e degli accadimenti. La perdita dell'infanzia, l'allontanamento da casa del bimbo, corrispondono anche al passaggio dell'America dall'età «pura» e incontaminata dei pionieri all'America di Wall Street. In questo senso, molti hanno sottolineato come la madre di Charles Foster Kane rappresenti il perfetto emblema dell'etica puritana del sacrificio. Il sacrificio di quell'America lontana e perduta, concretamente incarnato dall'affidamento del figlio a un tutore-banchiere, insieme a una fortuna ereditata da un cercatore d'oro. Ma ecco che da questa dimensione storica e metastorica si ritorna ad una dimensione esistenziale, morale. L'ossessione di potere politico, finanziario, sociale di Kane appare un'ossessione di tipo nevrotico, legata a una mancanza, a una perdita, a una fragilità intima e finisce con il risolversi, in effetti, nell'ossessione dell'infanzia. Tuttavia, l'invecchiamento di Kane risulta tragico nel film quanto la perdita dell'infanzia. Anche perché, in una reciprocità fatale e ineluttabile, i due termini conducono entrambi alla morte. Il tema della morte è un altro dei temi morali del film. Il film inizia all'insegna della morte, e la sua stessa disposizione a flashback, dentro un tempo già dato, già trascorso, concretizza sul piano strutturale la percezione della morte che caratterizza tutto il film. Il tema stesso del potere, in un'eco faustiana che certamente è forte nel film, è legato all'idea della corruzione fisica e morale, alla perdita dell'innocenza e quindi dell'infanzia, dell'avvicinamento alla morte. Infanzia/vecchiaia, anche come doppio l'una dell'altra. Il motivo del doppio è, del resto, uno dei motivi essenziali del

film, ravvisabile ad ogni livello. A partire dalla stessa personalità di Kane, doppio nel suo intimo, sia in senso socio-politico, come si è già sottolineato, sia in senso morale (generoso e tiranno, onesto e prevaricatore ecc.), per giungere al sistema dei personaggi (Kane-Leland, chiaramente l'uno il doppio dell'altro, quasi Caino e Abele, come fa venire in mente anche il nome di Kane; le due mogli) e addirittura degli oggetti (anche le slitte sono due: Rosebud e la slitta che Thatcher regala a Kane, al suo primo Natale fuori casa). Per giungere alla struttura narrativa del film (il prologo e l'epilogo; il racconto della vita di Kane nel cinegiornale e il racconto della vita di Kane attraverso le testimonianze), e allo stile di scrittura (la ripresa in continuità, il piano-sequenza, il realismo, ma anche tutti gli effetti di montaggio possibili, l'astrazione). Perché nulla del senso morale del film non passa anche attraverso i modi del racconto e della sua scrittura. L'analisi dello stile, e cioè dei rapporti di necessità tra le scelte formali e quelle semantiche, o l'omologia tra i procedimenti discorsivi e il senso globale del film, riguarda innanzitutto due soluzioni di discorso privilegiate dalla narrazione wellesiana: il ricorso insistito alla ripresa in profondità di campo (cui si aggiunge spesso l'angolazione dal basso e la profondità «laterale» del grandangolo, con la messa in campo dei soffitti) e al piano-sequenza (perlopiù in reciproca combinazione), in antitesi al *découpage* tradizionale, aprendo la strada, come si vedrà, al cinema moderno e alla moderna riflessione sul cinema. Va considerato inoltre che, se nella strategia testuale wellesiana l'immagine in profondità e il piano-sequenza permettono la costruzione, all'interno dell'immagine, di relazioni peculiari tra i diversi elementi diegetici e semantici della scena, tale procedimento comporta anche una diversa fruizione-partecipazione da parte dello spettatore (non guidato in modo univoco e «coercitivo» dall'istanza narrante attraverso la successione di piani, come accade nel sistema classico, ma «libero» di muoversi nei confronti di un montaggio – pur organizzato, beninteso, dalla narrazione – all'interno di un'immagine dilatata nel senso che si è detto). Inoltre va rilevata la qualità di connotazione semantica, nei confronti del protagonista, di quelle inquadrature in cui la sua contraddizione intrinseca viene figurativizzata dalla combinazione di angolazioni fortemente orientate dal basso verso l'alto, tese ad ingigantire (in più sensi) il personaggio, e l'incombere dei soffitti che finiscono con lo schiacciarlo, talvolta all'interno della deformazione prospettica del quadro in grandangolo.

È in questo senso che la grandezza e la sconfitta della figura enigmatica intorno alla quale ruota il complesso intreccio del film sono inscritte nell'immagine.

La profondità di campo

Si è accennato in un altro paragrafo di questo capitolo ai presupposti del *découpage* classico, inteso come sistema convenzionale teso, attraverso l'impiego del montaggio, alla costruzione di un'illusoria continuità e invisibilità dei procedimenti di scrittura del film. Se è il teorico André Bazin a definire il montaggio classico come invisibile e a fornirne un'attenta descrizione, è lo stesso studioso a contrapporvi la nozione di «montaggio proibito», a proposito di uno stile che privilegi invece la continuità reale, attraverso riprese lunghe e piani-sequenza, costruendo piuttosto montaggi interni al quadro, con la messa a fuoco dei diversi piani dell'immagine, mettendo così in discussione il rapporto coercitivo dello spettatore nei confronti del film, esercitato sia dal montaggio classico sia da quello sovietico (cfr. cap. 2). A essere messa in discussione è proprio quella centralità del montaggio che ha dominato, almeno dagli anni Venti al periodo di cui qui ci occupiamo, l'estetica cinematografica, sia nella direzione narrativa classica, sia in quella avanguardistico-sperimentale. Alla base della nuova concezione di Bazin vi è la convinzione che il cinema sia ontologicamente, costituzionalmente, portato alla rappresentazione della realtà, nel rispetto della sua essenza, e nel rispetto della sua ambiguità fondamentale. Il cinema, anzi, viene proprio chiamato a restituire alla realtà la sua ambiguità, non conferendole un senso a priori e non giustapponendovi prospettive univoche e coercitive, come accade con il montaggio classico o con quello eizenstejniano. Se il piano-sequenza può consentire il rispetto della durata e continuità reale, ogniqualvolta, nei termini di Bazin, «il senso di un avvenimento dipende dalla presenza simultanea di due o più fattori dell'azione», la profondità di campo «reintroduce l'ambiguità nella struttura dell'immagine», come accade, secondo Bazin, in *Quarto potere*: «Non è esagerato dire che *Quarto potere* non è concepibile che

in profondità di campo. L'incertezza in cui si resta a riguardo della chiave spirituale o dell'interpretazione è iscritta nel disegno stesso dell'immagine» (Bazin, 1979, pp. 88-89).

La profondità di campo, utilizzata nel cinema delle origini e poi caduta in disuso, per ragioni tecniche da un lato (l'introduzione della pellicola pancromatica che richiedeva maggior apertura del diaframma e quindi maggior sfocatura), estetiche dall'altro (secondo Bazin, come diretta conseguenza dell'imporsi del montaggio), ritorna in effetti prepotentemente in auge grazie alla valorizzazione clamorosa che ne fece Welles, e il suo direttore della fotografia Gregg Toland, in *Quarto potere*. Già utilizzata negli Stati Uniti da registi come William Wyler, in collaborazione con lo stesso Toland, e John Ford, diretto antecedente wellesiano, e in Europa da Jean Renoir, la profondità di campo viene a porsi, dopo il film di Welles, come un'opzione estetica moderna, funzionale ad una concezione del cinema che lavori sulla realtà e sulla sua rappresentazione conferendo ad esse un senso molteplice e aperto.

4.6 «Autori» a Hollywood: il caso Hitchcock

Parlando di Howard Hawks, abbiamo avuto occasione di ricordare l'opera di rivalutazione del cinema americano classico attuata dalla generazione di cineasti francesi che prima di diventare protagonisti, in quanto registi, della cosiddetta nouvelle vague, conducevano una serrata battaglia in nome di una certa idea di cinema sulle pagine dei «Cahiers du Cinéma». È intorno alla rivista e al suo fondatore André Bazin che, insieme a Hawks e ai registi hollywoodiani già citati, i *giovani turchi* Truffaut, Chabrol, Rivette, Rohmer ecc., conducono una vera e propria campagna di promozione dell'opera di Alfred Hitchcock, considerato a tutti gli effetti un «autore». Nel numero che la rivista gli dedica nel 1954 (il n. 39, di ottobre), Alexandre Astruc scrive, in un editoriale dal titolo *Quando un uomo...,* le seguenti parole:

Quando un uomo da trentanni, e attraverso cinquanta film, racconta grossomodo sempre la stessa storia – quella di un'anima alle prese con il male – e mantiene lungo questa linea unica lo stesso stile fatto essenzialmente di un modo esemplare di spogliare i personaggi e immergerli nell'universo astratto delle loro passioni, mi sembra difficile non ammettere che ci si trova per una volta di fronte a ciò che appare sempre più raro in questa industria: un autore di film[4].

Se l'opera di Hitchcock prosegue per oltre vent'anni dal momento in cui vennero scritte queste parole, è indubbio che complessivamente ci si trova di fronte a una coerenza tematica e stilistica straordinaria, oltreché all'estrema specificità e riconoscibilità di un linguaggio non parassitario dello stile classico, anzi innovatore. Ma se da questo punto di vista Hitchcock potrebbe essere paragonato a Welles, diversamente da questi, la sua opera e il suo stile, e la disponibilità a raccontare all'interno dei canoni di genere, riescono a raggiungere il grande pubblico, non entrando mai in conflitto con le ragioni dell'industria. Anzi, proprio la popolarità e

la commercialità del cinema hitchcockiano hanno a lungo pesato sulla sua valutazione da parte di una critica miope, sospettosa nei confronti dell'industria hollywoodiana e della narrativa di genere, secondo un atteggiamento che la rivoluzione attuata dalla politique des auteurs ha certamente contribuito a smuovere.

Già nei film realizzati in Inghilterra, suo paese natale, Hitchcock inaugura un percorso interamente incentrato sul genere giallo e sul motivo della suspense, in cui alla lettera degli intrecci raccontati corrispondono teoremi morali nei quali la colpa e il peccato, la dicotomia tra la realtà e l'apparenza, l'angoscia e il sospetto acquistano una dimensione più profonda, universale, in modo che i personaggi, gli uomini di cui si parla, rinviino ad altrettante modalità di essere dell'uomo tout court. In film come *The Lodger* (t.l. Il pensionante, 1927), *Blackmail* (ti. Ricatto, 1929) o la prima versione di *The Man Who Knew Too Much* (ti. L'uomo che sapeva troppo, 1934), *Il club dei trentanove* (*The Thirthy-Nine Steps*, 1935), *Sabotaggio* (*Sabotage, 1936*), *Giovane e innocente* (*Young and Innocent*, *1937*), *La signora scompare* (*The Lady Vanishes,* 1938), Hitchcock mette in scena progressivamente un universo morale e psicologico in cui le ossessioni sopra citate si traducono in una precisa iconografia visiva che la produzione hollywoodiana (da *Rebecca, la prima moglie, Rebecca,* 1939) perfezionerà e approfondirà. Di film in film (*Il sospetto, Suspicion,* 1946, *Io ti salverò, Spellbound*, 1945 e *Notorius, l'amante perduta, Notorious*, 1946, negli anni Quaranta; *L'altro uomo, Strangers on a Train,* 1951, *Io confesso, I Confess*, 1952, *Delitto perfetto, Dial M for Murder,* 1954, *La finestra sul cortile, Rear Window*, 1954, *L'uomo che sapeva troppo, The Man Who Knew Too Much*, 1956, *La donna che visse due volte, Vertigo*, 1958, *Intrigo internazionale, North by Northwest*, 1959, negli anni Cinquanta, fino a *Psyco, Psycho*, 1960, *Gli Uccelli, The Birds*, 1963 e *Marnie, id.,* 1964), il giallo hitchcockiano si configura sempre più come uno scenario onirico in cui il problema fondamentale dell'identità dell'individuo, tra conscio e inconscio, normalità e follia, morale e istinto, si pone attraverso accadimenti e situazioni che assumono un valore simbolico anche nella rappresentazione e nella ricerca formale. Si veda per esempio il motivo della vertigine, del precipitare, dello sprofondare (in senso fisico, morale, psicologico), presente in molti film (da *Sabotatori, Saboteur*, 1942, a *La donna che visse due volte, Intrigo internazionale* o *Psyco*)*:* dalla dimensione fattuale dell'intreccio (la Statua della libertà, il campanile della missione spagnola, il Monte Rushmore, o la palude vicino al Bates Motel), il tema acquista una consistenza ulteriore, una dimensione più sottile nella ricorrenza di inquadrature dall'alto (come le scale di *La donna che visse due volte* e *Psyco*)*,* di movimenti di macchina a spirale (per esempio sull'occhio di Marion, ormai cadavere, ancora in *Psyco*)*,* di piani ravvicinati su oggetti o dettagli della scena o dei personaggi (l'acconciatura a spirale di Madeleine in *La donna che visse due volte* ecc.) che diventano forme iconografiche astratte, direttamente simboliche. Un livello di astrazione è, di fatto, sempre presente nei film e negli intrecci talvolta apparentemente grossolani messi in scena da Hitchcock. Così, anche quando il genere (giallo, thriller o spy story che sia) si avvicina alla commedia, come accade in *Intrigo internazionale,* non è assente una

dimensione sotterranea e quell'atmosfera onirica che consente di attuare letture più profonde e considerare il film come la tappa di un percorso coerente di analisi della natura umana, svolto da Hitchcock lungo tutta la sua opera. Il Roger Thornhill del film (Cary Grant, grande interprete hitchcockiano in diversi film), scambiato per sbaglio per un agente segreto di fatto inesistente, è un uomo alla ricerca angosciosa della propria identità, attraverso una sorta di incubo che lo obbliga ad affrontare prove paradossali ed emblematiche, in una realtà visiva e sonora fortemente stilizzata. Lo stile, poi, corrisponde in Hitchcock ad una sperimentazione e innovazione costante che lo conducono, da un lato, a una vistosa forzatura del linguaggio classico (come accade nei tipici movimenti di macchina che muovono clamorosamente dal più grande al più piccolo, dal generale al particolare, come nella famosa sequenza della scoperta dell'assassino col tic nervoso agli occhi in *Giovane e innocente*, attraverso un lungo percorso che la macchina da presa compie da un campo totale dall'alto, al dettaglio degli occhi dell'uomo); dall'altro alla sfida esplicita (si pensi al caso di *Nodo alla gola, Rope*, 1948, interamente girato in piano-sequenza o, all'estremo opposto, al montaggio quasi ejzenstejniano dell'omicidio nella doccia di *Psyco*). Una ricerca e una tensione formale che rivelano una grande consapevolezza estetica da parte di un regista a lungo considerato, in senso limitativo, come il «maestro del brivido». Lo dimostra del resto chiaramente un film quale *La finestra sul cortile*, leggibile come una sorta di riflessione sulla natura della fruizione e del dispositivo cinematografico. La situazione del protagonista Jeffries (James Stewart, altro interprete ricorrente), un fotoreporter (vale a dire qualcuno che guarda, che deve vedere), immobilizzato da un incidente e costretto a passare il tempo a spiare dalla finestra nelle case vicine, mima esplicitamente la condizione dello *spettatore-voyeur* di fronte allo schermo, cornice o finestra di mondi possibili, come le finestre sul cortile osservate dal nostro personaggio. Ma, ed è tipico dell'*understatement* e dello *humour* britannici propri di Hitchcock, questo sottile saggio sul cinema è anche un giallo godibile con deliziosi tocchi di commedia.

Il film: «Notorius, l'amante perduta» («Notorious», 1946)

> Notorius è rimasto straordinariamente moderno [...] contiene poche scene ed è di una purezza magnifica [...] è riuscito a ottenere il massimo degli effetti col minimo degli elementi. Tutte le scene di suspence sono costruite attorno a due oggetti, sempre gli stessi: la chiave e la falsa bottiglia di vino [...] ha raggiunto il massimo della stilizzazione e il massimo della semplicità.

Queste parole di François Truffaut[5] colgono con molta precisione l'astrazione geometrica e la perfezione strutturale del film, definito ancora dal regista francese come «la quintessenza di Hitchcock».

A partire da un'ottima sceneggiatura di Ben Hecht, il film coniuga abilmente nell'intreccio una *spy story* con una *love story,* essendo l'una antagonista dell'altra. Giocando con i generi, la storia di Alicia (Ingrid Bergman) che, per riscattarsi dalla duplice colpa di essere figlia di un criminale nazista e

donna di costumi leggeri, accetta l'incarico affidatole dall'agente segreto Devlin (Cary Grant) di spiare un anziano amico del padre, Sebastian, sospetto cospiratore, essendo addirittura costretta a sposarlo, equivale in realtà a una sorta di teorema morale costruito sui motivi della colpa e dell'espiazione, che toccano tutti i personaggi della storia. Il triangolo sentimentale alla base della trama (Devlin e Sebastian sono entrambi innamorati di Alicia, che ricambia Devlin, ma è costretta a sposare Sebastian, e Devlin, senza averglielo impedito, la disprezza poi per questo) corrisponde a uno schema morale sottilmente ambiguo: da un lato un «buono», Devlin, l'eroe positivo, che tuttavia mette in pericolo la donna di cui si è innamorato, non impedendole di sposare il rivale e colpevolizzandola ingiustamente; dall'altro un «cattivo» vulnerabile che, innamorandosi, viene tradito nella sua buona fede, apparendo umano e fragile. Al centro, una donna che, punita da entrambi, espia la sua duplice colpa, fino quasi alla morte. Lo scioglimento prevede il salvataggio in extremis di Alicia, che consente così a Devlin di riscattarsi dalla colpa di incomprensione e rigidità che hanno condotto Alicia in punto di morte, e la condanna a morte di Sebastian da parte dei suoi stessi complici per la colpa di essersi innamorato di una spia. Il materiale narrativo e lo schema tematico che gli soggiace si dispongono quindi già in partenza su una scacchiera astratta, in cui le mosse avanzano secondo la progressione antagonista delle due dinamiche diegetiche principali, quella amorosa e quella spionistica, con un percorso in cui si possono rintracciare ulteriori geometrie, corrispondenze, richiami. Per esempio, l'espiazione di Alicia è figurata attraverso un movimento che la porta dall'alcool iniziale, di cui la donna leggera, figlia del criminale nazista, abusa, al veleno che la donna redenta è costretta ad assumere, fino quasi a morirne. Così come la condanna finale di Sebastian da parte dei suoi complici risulta speculare alla condanna iniziale del padre di Alicia ecc. Con la stessa essenzialità, tutte Ie sequenze di suspense si costruiscono a partire dallo scontro tra i due motori del film, quello sentimentale e quello giallo. Il rischio che Alicia venga scoperta dal marito in quanto spia, va di pari passo con il rischio che venga scoperta in quanto moglie fedifraga e amante di Devlin. Al contempo, se è vero, come sottolineato da Truffaut, che tali sequenze ruotano intorno a due soli elementi, la chiave e la bottiglia di uranio, nella stilizzazione geometrica del racconto non è un caso che a segnare il tempo e l'attesa della catastrofe, nella sequenza centrale, del ricevimento, siano altre bottiglie (di champagne) che, diminuendo via via, renderanno ineluttabile il confronto in cantina. Sono soluzioni di linguaggio, poi, che esaltano l'essenzialità di questa struttura così calibrata. Per esempio, il mirabolante *travelling* che parte dal totale dall'alto dello scalone nell'atrio dove Alicia attende gli ospiti del ricevimento, per giungere al dettaglio della chiave stretta nella sua mano (in un procedimento analogo a quello di Giovane e innocente cui si è già fatto cenno), trova una sorta di eco in una sequenza successiva (al termine della parabola che ha inizio proprio con il ricevimento), in cui in totale dall'alto vediamo Alicia, annientata dal veleno, svenire sullo stesso pavimento a scacchi visto nell'inquadratura precedente. Un gioco di rime, di collegamenti che rivelano la trama astratta e pura di un film peraltro perfettamente inserito nello studio system.

Altri riferimenti: Walt Disney e il cinema classico

Gli anni Trenta costituiscono il periodo di maggior sviluppo del disegno animato americano, in stretto collegamento con l'industria del fumetto, della letteratura infantile e del *merchandising* di giocattoli e gadget che riproducono le fattezze di personaggi che possono definirsi a pieno titolo divi. In questo panorama, il caso Disney assume particolare significato. Disegnatore e autore di film di animazione, Walt Disney fonda una propria casa di produzione nel 1928, dando vita a fortunate serie che delineano un universo sempre più riconoscibile e caratteristico. Tra il 1928 e il 1942 vengono prodotti più di cento cortometraggi che hanno come protagonista Micky Mouse, l'eroe disneyano per eccellenza (creato da Ub Iwerks) e, a partire dal 1930, vengono prodotte innumerevoli *Silly*

Symphonies, brevi cartoni animati, caratterizzati da un certo sperimentalismo figurativo e stilistico, o da ricerche sul piano della musica e del suono (tra questi, *I tre porcellini, Three Little Pigs,* 1933, la cui canzone, *Who's Afraid ofthe Big Bad Wolf,* divenne l'inno elettorale pro Roosevelt). Sono già presenti molte delle caratteristiche del disegno animato disneyano che si ritroveranno anche nei successivi lungometraggi: la cura del particolare, un generale adattamento ai moduli stilistici hollywoodiani (lo stesso Micky Mouse è mutuato dalla tipologia dell'eroe medio cinematografico americano), l'animazione della realtà oggettuale e l'antropomorfizzazione degli animali. In breve l'impresa disneyana si espande, con decine di disegnatori, una scuola interna che tende all'omogeneizzazione dello stile, una dotazione tecnologica di tutto rispetto, giungendo a porsi come uno dei più grandi sistemi produttivi nella storia del cinema. Con la realizzazione di lungometraggi, a partire da *Biancaneve e i sette nani* (*Snow White and the Seven Dwarfs,* 1937), il Disney touch, da un lato, e la dimensione industriale della produzione dall'altro, trovano ulteriore espressione. Attraverso il riferimento alla fiaba, ma anche ai canoni narrativi del cinema classico e dei suoi generi, il modello del lungometraggio disneyano riusciva a rivolgersi a un pubblico allargato, senza confini generazionali o socioculturali. Il successo internazionale di *Biancaneve e i sette nani,* si spiega infatti, oltreché per la cura della confezione formale, per la sua omogeneità con il cinema classico dal vero, di cui rispettava molte caratteristiche. La costruzione narrativa privilegia infatti la chiarezza, la verosimiglianza, così come le soluzioni linguistiche e stilistiche tendono a una fusione armonica tra i codici del cartoon e quelli del cinema narrativo, nel rispetto complessivo del découpage tradizionale. Così come anche la distribuzione dei ruoli e le caratteristiche «recitative» dei personaggi, seguono lo schema classico, distinguendo per esempio le modalità espressive della diva Biancaneve da quelle dei caratteristi rappresentati dai sette nani. Al film seguiranno *Pinocchio* (*id.,* 1940), *Fantasia* (*id.,* 1940), *Dumbo* (*id.,* 1941), *Bambi* (*id.,* 1942), *Cenerentola* (*Cinderella,* 1950), per limitarci a qualche titolo nel periodo di cui si tratta qui. Dopo la morte di Disney, awenuta nel 1966, la società ha proseguito con le stesse formule produttive, aggiornate via via tecnologicamente, come dimostra anche la produzione contemporanea.

4.7 1945-1960. Hollywood dopo la seconda guerra mondiale: la guerra fredda e il tramonto dell'era degli «studios»

Con la fine della seconda guerra mondiale, lo scenario internazionale vede il riassetto politico dell'Europa, e la divisione del mondo da parte di USA e URSS in sfere di influenza contrapposte, in una guerra fredda che durerà quasi cinquantanni. Se gli Stati Uniti escono dalla seconda guerra mondiale in condizioni di prosperità economica, la politica di contenimento dell'influenza sovietica attuata dal presidente Truman e lo scontro armato in Corea a fianco dei sudcoreani contro il Nord comunista, tra il 1950 e il 1952, hanno importanti ripercussioni sulla società americana. Il timore di un'espansione comunista si traduce in un clima di

sospetto, con la persecuzione di chiunque possa essere coinvolto in presunte attività antiamericane. La «caccia alle streghe» prosegue con la presidenza Eisenhower (1953-1961), coinvolgendo Hollywood in una serie di indagini e processi che portano alla formazione di una vera e propria lista nera di registi, sceneggiatori, attori progressisti accusati di filocomunismo e di attività antiamericane. Se Chaplin è costretto all'esilio in Europa, come Joseph Losey che si trasferisce in Inghilterra, altri cineasti sono costretti a lavorare non accreditati, come lo sceneggiatore Dalton Trumbo, il cui nome tornerà a comparire solo nel 1960 in *Exodus* (*id.*) di Otto Preminger. Altri registi *blacklisted*, per evitare la scomunica, decideranno di collaborare con il Comitato per le attività antiamericane, denunciando altri colleghi, come accade a Elia Kazan, di cui si parlerà più avanti.

A fronte di questo clima politico, tuttavia, emergono istanze di opposizione e di lotta per i diritti civili, con una spinta destinata a crescere fino alla rivoluzione del 1968. Se ne trova eco nella produzione cinematografica che, in generale, accoglie nuove tematiche o rivede le tradizionali impalcature dei generi, dimostrando complessivamente una maggior attenzione ai problemi sociali o a drammi dai risvolti realistici, mettendo sostanzialmente in crisi il sogno hollywoodiano.

Del resto, il contesto sociale e politico degli Stati Uniti della guerra fredda è anche quello del progressivo declino dello studio system. Un declino collegato sostanzialmente a due fattori principali. Da un lato, l'intervento di misure legali che vengono ad abbattere il sistema di integrazione verticale su cui per alcuni decenni ha poggiato il potere economico degli studios. Dopo che, nel 1938, il Ministero di Giustizia aveva intentato una causa contro le otto majors (cfr. supra) per violazione delle leggi antitrust, finalmente, nel 1948, dopo una lunga trafila di appelli e manovre legali, la Corte suprema dichiarò le otto società colpevoli, decretando la rinuncia alla proprietà delle sale e alla vendita a pacchetti. La fine dell'oligopolio hollywoodiano crea una reazione a catena. Potendo accedere a nuove sale più grandi, gli studios minori iniziano a produrre film ad alto budget, si moltiplica la produzione indipendente, e divi e registi abbandonano le majors per fondare proprie società. In questo modo, nel giro di pochi anni, la fisionomia del sistema di produzione hollywoodiano muta profondamente.

D'altro canto, sono pure ragioni socioculturali a contribuire al tramonto dell'era degli studios. Non solo nel dopoguerra si crea un ampio fenomeno di insediamento suburbano che assottiglia il pubblico delle sale cittadine, ma anche e soprattutto si prepara la grande diffusione della televisione. Nel 1954 negli Stati Uniti si contano 32.000.000 di televisori, che sottraggono pubblico agli schermi cinematografici. Tra il 1947 e il 1957 la diminuzione del pubblico arriva al 74%.

4.8 Appunti su tecniche, stile narrativo e generi

La concorrenza televisiva spinge innanzitutto i produttori a tentare un rilancio

nel colore (i film a colori in pochi anni passano dal 20% della produzione al 50%), e soprattutto nei formati. Tra il 1952 e il 1955, per sconfiggere il piccolo schermo, si sperimentano diversi formati panoramici. A diffondersi è soprattutto il Cinemascope, introdotto dalla Fox con il kolossal biblico *La tunica* (*The Robe,* 1953, Henry Koster), con il quale alcuni registi cercheranno non soltanto un ampliamento quantitativo della spettacolarità, quanto un nuovo respiro dello spazio cinematografico, come il caso del western atipico *La magnifica preda*, di Preminger, come si è già accennato. Ma se il tentativo è quello di rilanciare il grande spettacolo, come testimonia in generale la ripresa del kolossal biblico o storico (oltre a *La tunica, I dieci comandamenti, The Ten Commandments*, 1956, De Mille, fino a *Cleopatra, id.,* 1963, Joseph Mankiewicz), l'evoluzione dello stile narrativo classico procede verso una maggior complessità, anche in seguito alla lezione moderna di Welles. Nel cinema del dopoguerra si diffonde per esempio la tecnica narrativa soggettiva (come in *Una donna nel lago, Lady in the Lake*, 1946, Robert Montgomery), o il racconto retrospettivo (si veda l'uso, talvolta eversivo, del *flashback* in *Odio implacabile, Crossfire,* 1947, Edward Dmytryck, in *Paura in palcoscenico, Stage Fright*, 1950, Hitchcock o, addirittura perturbante, in *Viale del tramonto, Sunset Boulevard*, 1950, Billy Wilder e *Rapina a mano armata, The Killing,* 1956, Stanley Kubrick).

Sul piano dei generi, si può ravvisare una generale revisione ideologica o una sorta di maturazione (come nel caso, già accennato nei paragrafi precedenti, del western), che diverrà tuttavia più radicale nel decennio successivo. Piuttosto, si assiste ad un incremento o all'emergere di determinati generi, come il melodramma, nell'accezione stilisticamente forte di Douglas Sirk (*La magnifica ossessione, Magnificent Obsession*, 1953, *Come le foglie al vento, Written on the Wind*, 1956, *Lo specchio della vita, Imitation of Life,* 1959), e come la fantascienza che viene a esprimere metaforicamente le angosce e le paure dell'epoca. Da *Il pianeta proibito* (*The Forbidden Planet*, 1956, Fred M. Wilcox), che affronta i mostri dell'inconscio, a *La cosa da un altro mondo* (*The Thing*, 1951, Christian Niby) o *L'invasione degli ultracorpi* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1955, Don Siegel), il genere sembra funzionare quasi come una metafora della paura dello spettro comunista, e più in generale di mostri che intacchino le certezze dell'identità americana.

4.9 Crisi e rinnovamento a Hollywood: l'esempio di Elia Kazan e Nicholas Ray

Nella vasta e articolata produzione hollywoodiana che sta tra la fine della seconda guerra mondiale e il 1960, di cui qui non si può rendere conto che attraverso casi esemplari, emerge un nuovo impegno politico, in senso lato, comune a registi e sceneggiatori, che iniziano ad affrontare esplicitamente con la loro opera temi quali la giustizia, l'antisemitismo, il razzismo, riflettendo le inquietudini sociali e ideologiche che attraversano la società americana di quegli anni. Si tratta di un tentativo di rinnovamento ideologico e narrativo del cinema hollywoodiano dal suo interno, riflettendo la crisi di una società, ma anche la fine

di quell'orizzonte produttivo cinematografico americano che poteva essere definito come «fabbrica dei sogni». Non senza contraddizioni e difficoltà vissute in prima persona, l'opera di registi come Elia Kazan e Nicholas Ray esprime esemplarmente la necessità di un rinnovamento tematico (e stilistico), sia attingendo al teatro o alla letteratura moderna, sia rivedendo i canoni dei generi classici.

Di origine turca, Elia Kazan (il cui vero nome è Elias Kazanjoglous), giunge al cinema dopo una significativa attività teatrale con il Group Theatre, che risulterà determinante pure per la concezione drammaturgica alla base del suo cinema, sia nel trattamento della scena sia nella direzione degli attori. È l'esperienza con il Group Theatre, in particolare, che gli consente di conoscere e sperimentare le tecniche della recitazione naturalistica e psicologistica che provengono dalla lezione di Stanislavskii e che lo condurranno, insieme a Lee Strasberg e a Cheryl Crowford, a fondare nel 1948 a New York l'Actor's Studio (si veda la scheda di approfondimento). Le prime opere cinematografiche (tra cui il melodramma urbano *Un albero cresce a Brooklyn, A Tree Grows in Brooklyn*, 1945 e il polemico *Pinky, la negra bianca, Pinky*, 1949) riflettono sia la necessità di affrontare tematiche sociali, sia il tentativo di trasferire al cinema la corposità spettacolare e l'intensità della messa in scena proprie del Group Theatre. A cominciare dai film citati, Kazan avvia pure una sorta di autobiografia indiretta, in cui emergono eroi negativi, fortemente critici nel loro tentativo di confrontarsi con le strutture sociali o parentali, spesso (come nei film successivi) in relazione alla figura di un padre che si rifiuta e si cerca al tempo stesso.

Coinvolto nella caccia alle streghe a Hollywood nel 1952, Kazan, come già accennato, fu tra coloro che scelsero la delazione. Le proprie contraddizioni, il disagio morale e intellettuale che ne derivavano e che permeavano in generale la società si riflettono del resto fortemente nelle sue opere degli anni Cinquanta, in un'analisi approfondita e complessa, talvolta ambigua, della crisi americana (in *Un tram che si chiama desiderio, A Streetcar Named Desire*, 1951, da Tennessee Williams; *Fronte del porto, On the Water front,* 1954, da un romanzo di Budd Schulberg, dramma giovanile sullo sfondo di lotte sindacali; *La valle dell'Eden, East of Eden*, 1955, da Steinbeck, dramma generazionale nella provincia americana sullo sfondo della prima guerra mondiale; *Splendore nell'erba, Splendor in the Grass,* 1961). Una più esplicita autoconfessione sulle proprie personali contraddizioni e ambiguità si trova in *Il ribelle dell'Anatolia* (*America America*, 1963), mentre al mondo del cinema è dedicato *Gli ultimi fuochi* (*The Last Tycoon*, 1976), sceneggiato da Harold Pinter, dall'omonimo romanzo di Francis Scott Fitzgerald, in cui attraverso la denuncia della brutalità della macchina hollywoodiana, si afferma l'impossibilità di essere se stessi, in un nuovo capitolo dell'autobiografia di Kazan dove a incombere è ora anche il senso della morte.

Dal punto di vista formale, l'intensità drammatica dei temi affrontati trova un corrispettivo in uno stile composito, di forte evidenza spettacolare, in cui emerge la drammaturgia dell'attore, come accade in Fronte del porto intorno al personaggio/divo Marion Brando, o in *La valle dell'Eden* intorno a James Dean,

destinato a una mitizzazione che la sua morte tragica e precoce contribuirà a promuovere, e che perdura tuttora.

Dal teatro, dove collabora anche con Kazan, di cui diverrà aiutoregista in *Un albero cresce a Brooklyn*, proviene anche Nicholas Ray. Il suo esordio al cinema, con il noir *La donna del bandito* (*They Live by Night*, 1947), inaugura un personale rapporto con i generi, in cui dominano eroi malinconici e sconfitti, in rivolta contro le strutture di una società che crea emarginazione e genera violenza. Al contempo, emerge uno stile asciutto, secco in peculiare equilibrio tra realismo e simbolismo, con un'attenzione forte per l'architettura dell'inquadratura (del resto, Ray si era laureato proprio in architettura con Frank Lloyd Wright). Un approccio personale e una fondamentale revisione della retorica dei generi classici si ha poi con due western come *Il temerario* (*The Lusty Man*, 1952), western crepuscolare dai risvolti esistenziali, e *Johnny Guitar* (*id.,* 1954), che coniuga le strutture del western con quelle del melodramma, in una malinconica dimensione di ribaltamento dei canoni classici (a cominciare dai ruoli maschili e femminili), e in una riflessione profonda sul tema della memoria. Un melodramma sulla delinquenza giovanile, *Gioventù bruciata* (*Rebel without a Cause,* 1955), contribuisce a diffondere in tutto il mondo il mito di James Dean e a farne il simbolo della contestazione giovanile.

Spesso incompreso dalla critica statunitense, Ray divenne invece uno dei riferimenti essenziali della politique des auteurs sostenuta dai «Cahiers du Cinéma», contribuendo a un mito che giungerà negli anni Settanta fino a Wim Wenders, per cui Ray sarà il misterioso artista di *L'amico americano* (*Der amerikanische Freund,* 1977), e con il quale realizzerà nel 1980 *Lampi sull'acqua – Nick's Movie* (*Lightning Over Water – Nick's Movie*), mettendo in scena la propria agonia, in un agghiacciante documentario sulla morte di un vero uomo di cinema.

L'Actor's Studio

Fondato nel 1948, come si è visto, da Elia Kazan insieme a Cheryl Crowford e Lee Strasberg a New York, lo Studio è tuttora la più importante scuola di arte drammatica degli Stati Uniti. Naturale prolungamento delle ricerche e delle sperimentazioni del Group Theatre, il metodo di recitazione insegnato all'Actor's Studio risale alla lezione del regista russo Stanislavskij, diffusa in America da alcuni suoi allievi del Teatro d'arte di Mosca che, emigrati negli anni Venti negli Stati Uniti, vi fondano l'American Laboratory Theatre. Partendo da una significativa revisione dei precetti sul realismo psicologico e sul naturalismo teatrale propri dell'insegnamento di Stanislavskij, il metodo dell'Actor's Studio, sviluppato principalmente da Lee Strasberg, evolve in una direzione caratteristica, che riguarda innanzitutto la teoria dell'identificazione della personalità profonda dell'attore con quella del personaggio. Un'identificazione che deve quindi comprendere la totale disponibilità psicologica dell'attore, che deve scavare nel proprio inconscio e farne affiorare i conflitti. In questo senso, il metodo non solo si allontana dalle teorie brechtiane della «distanziazione» del personaggio, mantenute da Stanislavskij, ma anche dal classicismo hollywoodiano del periodo precedente. Le interpretazioni degli attori dello Studio vanno molto al di là della trasparenza classica, con forti connotazioni nevrotiche e accentuazioni drammatiche che modificano profondamente la drammaturgia dell'attore dal dopoguerra in poi. I più significativi interpreti del metodo sono attori come Marion Brando e James Dean, le cui interpretazioni nei film sopra citati sono sicuramente

esemplari dello stile dell'Actor's Studio, insieme a Paul Newman, Marilyn Monroe, fino a Ben Gazzara e Robert De Niro, fondando in buona misura caratteristiche e fisionomia del divismo americano moderno.

Capitolo 5 - Il cinema europeo degli anni Trenta e il realismo poetico francese

di Giaime Alonge

5.1 L'introduzione del sonoro in Europa

Negli Stati Uniti la transizione dal muto al sonoro si conclude nel 1929. In Europa la nuova tecnologia si diffonde più lentamente (i costi per la riconversione delle strutture produttive e delle sale sono elevati, e l'industria del cinema europeo non dispone dei massicci capitali di Hollywood), e in tempi diversi da un paese all'altro: se in Gran Bretagna e in Germania il passaggio al sonoro può dirsi concluso già nel 1931, in Francia e in Italia il processo si compie nel corso della prima metà del decennio, mentre in Unione Sovietica ancora nel 1934 si girano in maggioranza film muti. In un mercato come quello europeo, in cui si parlano molte lingue differenti, la rivoluzione del sonoro pone ovviamente gravi problemi per la distribuzione all'estero. Fino al 1931 era impossibile realizzare il suono in postproduzione: tutto andava registrato in presa diretta, e quindi non era possibile effettuare il doppiaggio delle pellicole. Per risolvere il problema tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta si fanno film in più lingue: lo stesso regista, sullo stesso set, gira più volte le medesime scene con attori di nazionalità differente, in modo da ottenere più versioni dello stesso film da far circolare in diversi paesi. In alternativa, si producono film in versione unica in cui si parlano più lingue, in modo tale che la storia possa essere seguita – almeno parzialmente – dagli spettatori di più paesi. Georg Wilhelm Pabst, ad esempio, realizza *La tragedia della miniera* (*Kameradschaft*, 1931), che racconta una storia di solidarietà tra minatori francesi e tedeschi, in cui i personaggi usano ciascuno il proprio idioma.

A partire dal 1932 si afferma la pratica del doppiaggio, che consente a Hollywood di continuare a inondare il mercato mondiale con i propri prodotti. Con l'introduzione del sonoro, infatti, in molti avevano ipotizzato un rilancio delle cinematografie nazionali e un contestuale ridimensionamento dell'invadenza dei film americani, ma il doppiaggio permise alle majors di mantenere la loro posizione di superiorità in Europa. Nella stessa Inghilterra, in cui il problema di doppiare le pellicole americane non si poneva, si era sperato che il pubblico avrebbe preferito la perfetta dizione britannica degli attori locali all'American English delle star di Hollywood. Nel corso degli anni Trenta il governo inglese

sviluppa un'accorta politica protezionistica, che punta a salvaguardare l'industria cinematografica nazionale, ottenendo buoni risultati, ma nel complesso il predominio di Hollywood non viene messo in discussione. La riprova è fornita dal fatto che uno dei più importanti registi britannici, Alfred Hitchcock, che aveva realizzato alcuni dei maggiori successi del cinema sonoro inglese, da *Blackmail* (t.l. Ricatto, 1929) a *La signora scompare* (*The Lady Vanishes*, 1938), alla fine del decennio andrà a lavorare a Hollywood, attratto – come molti altri cineasti europei, prima e dopo di lui – dalle maggiori potenzialità tecnico-finanziarie degli studios californiani.

L'introduzione del sonoro in Europa, come già in America, viene accolta con diffidenza in diversi settori del mondo del cinema. Si teme che il sonoro possa far regredire il cinema al livello di «teatro fotografato», che si realizzino film con l'unico scopo di affascinare il pubblico con parole e musica, ponendo in secondo piano il lavoro sulla messa in scena e sul montaggio. In effetti, a causa dei limiti del mezzo tecnico – scarsa mobilità della macchina da presa, collocata in un'ingombrante cabina insonorizzata; assenza di microfoni direzionali che permettano agli attori libertà di movimento; obbligo di registrare la colonna sonora unicamente in presa diretta – molti dei primi film sonori risultano statici e verbosi, soprattutto se confrontati con i risultati dell'ultimo decennio del muto. Questa involuzione del cinema, però, non è universale, ed è comunque un fenomeno di breve durata. Innanzitutto, i problemi tecnici di cui si è detto vengono superati nel corso della prima metà degli anni Trenta. In secondo luogo, grandi registi come Alfred Hitchcock o Fritz Lang riescono già dal loro primo film sonoro – rispettivamente il *Blackmail* sopra citato e *M, il mostro di Düsseldorf* (M, 1931) – a fare un uso creativo di questa nuova risorsa. *Blackmail*, ad esempio, si apre con una sequenza d'azione (l'arresto di un sospettato da parte della polizia) di grande ricchezza visiva, con un montaggio serrato e tagli dell'inquadratura inconsueti, in perfetta continuità con la tradizione del cinema muto. La carriera di Hitchcock, infatti, era iniziata durante il muto, con la realizzazione di una decina di lungometraggi tra il 1922 e il 1929, tra i quali il suo primo capolavoro, *The Lodger: A Story of the London Fog* (t.l. Il pensionante, una storia della nebbia di Londra, 1926), un thriller influenzato dall'espressionismo tedesco. La sequenza d'apertura di *Blackmail*, in realtà, presenta unicamente musica e rumori, perché l'opera nasce come «part talking», ossia pellicola solo parzialmente sonora (una pratica piuttosto diffusa nel passaggio tra muto e sonoro), ma anche nel resto del film, dove invece compaiono i dialoghi, Hitchcock contiuna a dimostrare una profonda capacità di invenzione tanto sul piano visivo (ad esempio l'inseguimento nelle sale del British Museum, con il fuggitivo che si cala con una corda accanto all'enorme volto di una statua egizia, ad anticipare il finale di *Intrigo internazionale, North by Northwest*, 1959), quanto su quello sonoro, come nella scena in cui la ragazza colpevole di omicidio sente distrattamente, fuori campo (e il fuori campo sarà una risorsa fondamente anche per il Lang di M), il monologo di una vicina pettegola, in cui, in un brusio indistinto, affiora una sola parola, iterata ossessivamente, «coltello», che è proprio

l'arma del delitto. Non per nulla, nella sua lunga intervista a Hitchcock, François Truffaut parla di *Blackmail* come di un film in cui l'autore era «impegnato in una sistematica ricerca di idee sonore equivalenti alle invenzioni puramente visive di *The Lodger*» (Truffaut, 1977, p. 54).

Ovviamente, tutto ciò non toglie che l'introduzione del sonoro rappresenti una cesura forte all'interno della storia del cinema. L'avvento del sonoro, infatti, da un lato contribuisce a mettere in crisi il cinema d'avanguardia, poiché provoca un aumento dei costi sia per i produttori sia per gli esercenti (i film delle avanguardie storiche, realizzati al di fuori del circuito industriale, presupponevano spese molto basse), dall'altro ridefinisce in maniera sostanziale i codici del cinema narrativo.

Alcuni cineasti europei, soprattutto in Unione Sovietica (ma non solo: come vedremo, in Francia René Clair si muove nella stessa direzione), cercano di articolare il sonoro con le esperienze di sperimentazione formale del cinema muto. Nel 1928 Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin e Grigorij Aleksandrov pubblicano un testo teorico intitolato Il futuro del sonoro. Dichiarazione, passato alla storia come «Manifesto dell'asincronismo». Essi sostengono che il suono non deve corrispondere all'immagine, ribadendone piattamente il senso, ma si devono invece realizzare delle dissonanze tra i due piani, dei giochi di non-sincronia, in modo da ottenere metafore audiovisive. Troviamo una ricca applicazione della teoria dell'asincronismo ad esempio in *Okraina* (t.l. Sobborghi, 1933) di Boris Barnet, un film ambientato durante la prima guerra mondiale. In uno degli episodi di battaglia, ad esempio, Barnet costruisce una sequenza di montaggio parallelo: alle inquadrature relative allo scontro nelle trincee si alternano quelle di operai russi che lavorano con una cucitrice meccanica in uno stabilimento che produce stivali per l'esercito zarista. Il suono della cucitrice si sovrappone all'immagine di una mitragliatrice tedesca che fa strage di soldati russi. Attraverso questo effetto di non coincidenza tra immagine e suono, Barnet cerca di farci percepire l'idea che la causa della guerra è il sistema capitalistico, che i veri assassini sono gli industriali che si arricchiscono con le commesse militari. È evidente che una soluzione di montaggio di questo genere, in cui i nessi simbolici prevalgono su quelli narrativi, altro non è che una trasposizione in ambito audiovisivo del montaggio intellettuale ejzenstejniano degli anni Venti. La dottrina dell'asincronismo verrà spazzata via dall'affermazione del realismo socialista, di cui parleremo tra breve, ma essa avrà comunque un'ampia diffusione all'interno del dibattito teorico europeo.

Individuare caratteri unitari del cinema europeo degli anni Trenta non è affatto semplice. Non solo perché, come si è detto, la transizione dal muto al sonoro presenta tempi e modalità differenti da un paese all'altro, e perché, più in generale, si tratta di cinematografie tra loro assai disomogenee, ma anche perché, in un'ottica ancora più ampia, ci si trova di fronte a uno scenario frastagliato da un punto di vista politico e culturale, uno scenario che vede una strisciante «guerra civile europea» che fa da ponte tra i due conflitti mondiali, con la contrapposizione tra il blocco delle democrazie occidentali (Francia e Gran Bretagna) e i totalitarismi di destra (Italia e Germania) e di sinistra (Russia), questi ultimi tra loro ferocemente

nemici, salvo poi sottoscrivere un accordo di non aggressione – per quanto temporaneo – alla fine del decennio, con il patto nazi-sovietico del 1939.

Si pensi soltanto alla profonda cesura che l'avvento al potere del nazismo opera nel cuore del sistema cinematografico europeo. Fino al 1933, infatti, quella tedesca rappresenta indubbiamente l'industria cinematografica più dinamica e innovativa di tutto il continente, la sola davvero capace di reggere la sfida della concorrenza di Hollywood, che pure già durante il muto le aveva sottratto alcuni dei suoi registi di maggior talento, quali Friedrich W. Murnau ed Ernst Lubitsch. Il primo cinema tedesco sonoro risente fortemente del clima di crisi, al contempo morale e socio-economica, degli ultimi anni della Repubblica di Weimar. Certo, non tutto il cinema tedesco del periodo può essere ricondotto meccanicamente al contesto politico. Anzi, molti dei generi di maggior successo, come la commedia musicale o il *Bergfilm* (i film di montagna, che raccontano le avventure di spericolati rocciatori), se ne tengono ben lontani. Ma basta vedere un'opera come *L'angelo azzurro* (*Der blaue Engel*, 1930), per la regia dell'austro-americano Josef von Sterberg, temporaneamente in trasferta in Germania, per verificare quanto una parte del cinema di Weimar – non solo quello apertamente militante di Pabst e di Jutzi (cfr. cap. 2) – sia politicamente consapevole. *L'angelo azzurro*, che impone l'attrice berlinese Marlene Dietrich quale grande diva internazionale, è tratto da un romanzo Heinrich Mann (le cui opere saranno arse nei roghi di libri organizzati dai nazisti) e racconta della deriva esistenziale di un vecchio professore di liceo, interpretato da Emil Jannings, la cui parabola discendente (finirà clown in un cabaret di terz'ordine) rappresenta una chiara metafora del baratro in cui sta sprofondando la borghesia tedesca, impoverita dalla Grande Crisi e sedotta dal nazismo. Allo stesso modo, il già citato *M, il mostro di Düsseldorf* di Fritz Lang descrive un universo sociale in preda al caos, dove lo Stato è completamente assente, le forze di polizia imbelli e gli unici in grado di catturare il *serial killer* che uccide le bambine sono i criminali, i quali, in un inquietante ribaltamento dei ruoli, si costituiscono in tribunale per comminare una sentenza di morte. Questa disincantata riflessione sulla catastrofe che incombe sulla Repubblica di Weimer, condotta attraverso il filtro del racconto poliziesco (ma nell'opera seguente anche con un elemento fantastico), viene proseguita da Lang anche nel suo film successivo, *Il testamento del Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933), secondo capitolo di una trilogia iniziata nel decennio precedente e che si concluderà nel 1960 con *Il diabolico Dr. Mabuse* (*Die 1000 des Dr. Mabuse*). Nel film del 1933, il super-criminale inventato da Lang negli anni dell'espressionismo ritorna come fantasma che si impossessa della mente di uno psichiatra, il quale si pone a capo di una banda di malviventi. L'allusione al nazismo sembrerebbe evidente: Mabuse che parla della necessità di "rigenerare l'uomo", attraverso atti di violenza che porteranno al realizzarsi di un'oscura "idea suprema", è una figura hitleriana, così come la gang di malfattori possiede una struttura fortemente burocratica, molto più simile a un partito di massa che non a un'organizzazione criminale. Va però sottolineato che Lang scrisse la sceneggiatura del film con la moglie Thea von

Harbou, sua collaboratrice abituale, la quale era iscritta al Partito nazionalsocialista, e che, nelle prime dichiarazioni relative a Mabuse, il regista disse di essersi ispirato a Lenin e Trotzkij. Ma al di là del clima politico, nel *Testamento del Dr. Mabuse* si respira in senso lato l'aria del tempo: basti vedere il rimando esplicito a un quadro di Otto Dix (*Ritratto della giornalista Sylvia von Harden*, del 1926) all'inizio del film, nella scena della lezione dello pischiatra, in un'aula fatta ad anfiteatro, le cui geometrie ricordano molto da vicino le scenografie stilizzate del Lang degli anni Venti.

5.2 Il cinema delle dittature: Italia, Germania e Unione Sovietica

Dopo la fine della Grande Guerra il cinema italiano entra in una lunga fase di crisi, in cui si assiste a un calo verticale della produzione. Il regime di Mussolini, che ha preso il potere nel 1922, sulle prime non presta molta attenzione al cinema. La situazione si modifica radicalmente a partire dall'introduzione del sonoro. L'intervento del fascismo è di ampio respiro: nel 1932 viene istituita la Mostra del Cinema di Venezia, il primo festival cinematografico al mondo, mentre la successiva fiondazione del Centro Sperimentale di Cinematografia (la scuola per la formazione di registi e tecnici) e, nel 1937, degli studi di Cinecittà, fanno del cinema italiano uno dei più avanzati in Europa. Il fascismo vede nel cinema una forma di promozione a livello internazionale, un luogo in cui dimostrare la «modernità» dell'Italia, che ambisce al ruolo di potenza industriale e militare. Non per nulla, per definire il cinema italiano degli anni Trenta si usa spesso l'espressione di «cinema dei telefoni bianchi»: il telefono bianco, che così spesso compare in questi film, in mano a dive bellissime, è simbolo di eleganza e tecnologia, icona di un'Italia ricca e moderna che esiste più sullo schermo che nella realtà. Il regime non è interessato tanto alla propaganda in senso stretto, quanto a un cinema di alto livello professionale, in grado di competere con le pellicole hollywoodiane che circolano in Italia fino alle soglie della guerra. Certamente, alcune aree della produzione – i cinegiornali dell'Istituto Luce o grandi rievocazioni storiche della gloria di Roma come *Scipione l'Africano* (1937, Carmine Gallone) – puntano a organizzare il consenso attorno al regime e al suo capo, ma la maggior parte dei film sono opere di puro intrattenimento, come le commedie di Mario Camerini, il quale, a partire da *Gli uomini che mascalzoni...* (1932), si impone, insieme ad Alessandro Blasetti, come il più significativo regista italiano.

Il cinema del ventennio è un terreno politicamente grigio, in cui viene tollerata la presenza di alcuni intellettuali in odore di opposizione e in cui può svilupparsi un dibattito teorico piuttosto vivo. Sulle colonne delle riviste «Bianco e Nero», organo del Centro Sperimentale, e «Cinema», si inizia a discutere di un «ritorno a Verga», di un recupero della tradizione realista italiana in opposizione alla rimozione della realtà della vita del paese che era stata operata dal regime. Si tratta, insomma, dei primi germi del neorealismo. Non per nulla, film come *Quattro passi*

tra le nuvole (1942) di Blasetti, *I bambini ci guardano* (1943) di De Sica e, soprattutto, *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, che anticipano il neorealismo, in quanto raccontano di una dura realtà sociale e/o psicologica, vengono realizzati quando il fascismo è ancora in piedi.

Per il cinema del periodo nazista vale un discorso parzialmente analogo a quello relativo al cinema del fascismo. Anche qui il regime predilige film di intrattenimento privi di espliciti messaggi politici e di alta qualità tecnico-formale, fatta salva ovviamente la presenza dei cinegiornali e di alcune opere di finzione esplicitamente di propaganda, la più famosa delle quali è il famigerato *Süss, l'ebreo* (*Jud Süss,* 1940) di Veit Harlan, un pamphlet anti-semita che collabora ad alimentare il clima di odio contro gli ebrei, che culminerà nella «soluzione finale». In realtà, in Germania come in Italia, non è semplice distinguere nettamente tra propaganda e intrattenimento, in quanto lo spettacolo «leggero» era di fatto funzionale alla rimozione dei problemi sociali dalla coscienza degli spettatori promossa dal regime. Il principale problema del cinema tedesco di questi anni è che l'ascesa del nazismo accelera la fuga verso Hollywood, iniziata già prima del 1933 per ragioni squisitamente economiche, di molti dei cineasti migliori (ma non tutti se ne vanno: Emil Jannings e Walther Ruttmann, ad esempio, rimangono, e lo stesso Pabst, inizialmente esule, farà ritorno in Germania nel 1939). Si pensi a Fritz Lang, il più illustre regista tedesco dell'epoca, il quale lascia il paese (e la moglie Thea von Harbou, che resta in Germania, dove continua a lavorare come sceneggiatrice e firma anche due regie), rifugiandosi prima in Francia e poi negli Stati Uniti. Nel complesso il cinema nazista, pur ottenendo brillanti risultati sul piano tecnico, in particolar modo nell'introduzione della pellicola a colori, e realizzando film di grande successo di pubblico (i generi principali sono la commedia, il musical e il film storico), non esprime personalità di reale spessore sul piano estetico, con la sola eccezione della documentarista Leni Riefenstahl, di cui parleremo nel capitolo 12.

Contrariamente a quanto avviene in Italia e in Germania, nell'Unione Sovietica di Stalin il regime introduce una dottrina ufficiale in campo artistico, che va sotto il nome di realismo socialista. La teoria del realismo socialista, elaborata dal romanziere Maksim Gor'kij ed enunciata nel primo congresso dell'Unione degli scrittori sovietici nel 1934, postula la necessità di realizzare un'arte realista, sul modello della narrativa dell'Ottocento, che sappia esprimere la visione socialista del mondo in forme chiare e comprensibili per il pubblico popolare. L'introduzione del realismo socialista pone definitivamente termine alla stagione di sperimentazione iniziata all'indomani della Rivoluzione d'Ottobre, e che già alla fine degli anni Venti aveva iniziato a incontrare la disapprovazione del potere politico, in quanto «formalista» e lontana dalla sensibilità delle masse. Dopo l'uscita di *Ciapaiev* (*Čapaev*, 1934, Georgij e Sergej Vasil'ev), che inaugura il realismo socialista in ambito cinematografico, tutti i grandi registi emersi nella stagione delle avanguardie storiche vengono costretti a uniformarsi al nuovo credo.

Il caso più emblematico è quello di Ejzenštejn, che era stato accusato di

«formalismo» sin dai tempi di *Ottobre* (*Oktjabr',* 1928). Nel 1935 Ejzenštejn tenta di fare un film sulla collettivizzazione delle campagne, *Bezin lug* (t.l. Il prato di Bezin), un argomento quanto mai controverso sul piano politico. La lavorazione viene interrotta dalle autorità e tutto il materiale girato distrutto. Ejzenštejn allora realizza *Aleksandr Nevskij* (*id.*, 1938), una sontuosa ricostruzione storica della vittoria riportata dall'esercito dal principe Nevskij sui cavalieri teutonici nel 1242. La glorificazione del passato militare russo e l'esaltazione della figura di un leader dalle doti eccezionali, leggibile come un rimando a Stalin, non potevano che compiacere il regime. Ma l'aspetto più interessante di Aleksandr Nevskij è il lavoro realizzato da Ejzenštejn, insieme al compositore Sergej Prokof'ev, autore delle musiche, sul montaggio audiovisivo. Pur non potendo riprendere le sue idee sull'asincronismo, troppo «formaliste», Ejzenštejn si concentra sul rapporto tra immagine e suono, cercando di realizzare un montaggio «polifonico», in cui

> la correlazione dei pezzi non viene prodotta a partire da un singolo fattore – il movimento, la luce, le tappe della narrazione e così via – ma dal movimento contemporaneo di un insieme di linee, ciascuna delle quali ha un suo proprio svolgimento compositivo che al tempo stesso è indissociabile dallo svolgimento compositivo del tutto (Ejzenštejn, 1986, pp. 132-33).

La musica e le immagini, dunque, procedono simultaneamente lungo linee autonome, ma all'interno di un progetto complessivo unitario. Anche gli ultimi due film di Ejzenštejn sono di genere storico. Si tratta del primo e del secondo capitolo di una trilogia incompiuta (a causa della morte dell'autore, avvenuta nel 1948) sullo zar Ivan IV: *Ivan il Terribile* (*Ivan Groznyj I*, 1944) e *La congiura dei Boiardi* (*Ivan Groznyj II,* 1946). Il primo non incontra problemi con la censura, mentre il secondo subisce la condanna del Partito, in quanto la storia della deriva autocratica e sanguinaria del potere di Ivan che Ejzenštejn qui racconta viene interpretata come una metafora dello stalinismo. *La congiura dei Boiardi* uscirà nelle sale cinematografiche russe solo nel 1958, cinque anni dopo la morte di Stalin.

5.3 Il cinema francese da «Zero in condotta» ad «Amanti perduti»

Dal punto di vista dell'assetto produttivo, quella francese è la più debole tra le grandi cinematografie europee degli anni Trenta: le compagnie più importanti, Gaumont e Pathé, falliscono a metà del decennio, mentre lo Stato non brilla per interventi di sostegno al settore. Ma nonostante un'organizzazione di tipo artigianale, incentrata su piccole case di produzione (o forse proprio grazie alla libertà che questa concede agli autori), tra il 1933 e lo scoppio della guerra il cinema francese rappresenta la realtà più viva all'interno del panorama europeo. La tendenza principale è il cosiddetto realismo poetico, rappresentato da registi quali Jean Renoir, Julien Duvivier e Marcel Carnè; quest'ultimo lavora con lo sceneggiatore Jacques Prévert: in contrapposizione al modello industriale americano, i film francesi sono «pezzi unici», frutto della collaborazione tra un

regista e uno sceneggiatore che operano con un produttore di fiducia. Il realismo poetico è legato al clima politico della stagione del Fronte Popolare, un'alleanza tra comunisti, socialisti e repubblicani, che governò la Francia tra il 1936 e il 1938. Renoir supervisiona *La vie est à nous* (t.l. La vita è nostra, 1936), un film collettivo di propaganda elettorale del Partito comunista, e realizza *La Marsigliese* (*La Marseillaise*, 1937), un grande affresco della Rivoluzione francese, grazie a una sottoscrizione organizzata dal sindacato.

Le vicende del realismo poetico sono ambientate nei quartieri di periferia e gravitano attorno a figure anonime: malviventi, operai, disertori. Si tratta di eroi tragici spesso interpretati da Jean Gabin, vera icona del realismo poetico – destinati a essere sconfitti dal fato prima ancora che da una società ingiusta. In questi film dunque emerge la volontà di portare sullo schermo la dura realtà della vita del proletariato, ma questa operazione è condotta attraverso i canoni del cinema classico. Si tratta di film girati in studio, come quelli americani. Al centro della trama ci sono sì persone ordinarie, cui però accadono fatti straordinari. Nel film simbolo del realismo poetico, *Alba tragica* (*Le jour se lève*, 1939), della coppia Carné-Prevert, il protagonista (Jean Gabin) è un lavoratore della *banlieue* invischiato in una torbida vicenda di amore e morte, non lontana da un film hollywoodiano. «Io sono stato operaio da ragazzo», dice Gabin ne *Il bandito della Casbah* (*Pépé le Moko,* 1936, Duvivier): si tratta di una frase non comune nel cinema degli anni Trenta (con l'eccezione di quello sovietico, ovviamente), ma ciò non toglie che a pronunciarla sia un divo nei panni di un rapinatore «bello e maledetto». Un caso parzialmente diverso è rappresentato da *Toni* (*id.,* 1934) di Renoir. Anche qui abbiamo un cruento melodramma popolare: l'italiano Toni, che lavora in una cava nel sud della Francia, rinuncia a tutto pur di avere la bella spagnola Josépha, finendo per essere ucciso per causa sua. Renoir, però, gira largamente in esterno, sfruttando le possibilità espressive offerte dall'aspro paesaggio mediterraneo, e utilizza attori poco noti, creando una complessa miscela linguistica fatta degli idiomi dei diversi gruppi di immigrati. Per queste caratteristiche il film è stato spesso visto come un antesignano del neorealismo.

Non tutto il cinema francese degli anni Trenta è riconducibile al realismo poetico; né bisogna pensare che i film di Renoir, Carnè e Duvivier fossero necessariamente quelli più popolari. Le commedie di René Clair, ad esempio, riscuotono grande successo. Clair è uno dei primi in Francia a fare un uso creativo del sonoro, ma senza obliare la lezione del cinema muto. In *A me la libertà* (*A nous la libertà,* 1931), ad esempio, Clair realizza un interessante ibrido tra il film musicale e la comicità degli anni Venti. I dialoghi sono scarsi: spesso i personaggi cantano, oppure danno vita a gag visivo-cinetiche di sapore chapliniano, in cui l'azione muta è commentata da effetti sonori e della musica. Un altro nome di grande importanza, anche se di scarso impatto sugli spettatori dell'epoca, è quello di Jean Vigo, figura romantica di cineasta perseguitato dalla censura e dai produttori, morto a ventinove anni (non per nulla Vigo sarà uno degli eroi della generazione della nouvelle vague). Vigo è legato all'esperienza delle avanguardie storiche: il suo

primo film, *A propos de Nice* (t.l. A proposito di Nizza, 1929), è una «sinfonia metropolitana» in linea con le opere di Ruttmann e Vertov (il quale, peraltro, era il fratello dell'operatore di Vigo, Boris Kaufman). Oltre a un documentario sul nuoto, *Taris ou la natation* (t.l. Taris ossia il nuoto, 1931) Vigo realizza solo altri due film, che hanno segnato entrambi in maniera profonda la storia del cinema: *Zèro de conduite* (t.l. Zero in condotta, 1933) e *L'Atalante* (*id.,* 1934). Il primo racconta di un gruppo di ragazzi i quali, vessati dai sorveglianti e dai professori del collegio dove vivono, danno vita a una rivolta gioiosamente anarchica. Il film verrà proibito dalle autorità e proiettato in pubblico solo nel 1940. *L'Atalante* è invece incentrato sul tema, di gusto surrealista, dell'*amour fou* tra il comandante di una chiatta della Senna e una fanciulla di un villaggio della riva. Il film verrà pesantemente tagliato dalla produzione e sparirà quasi subito dalle sale (l'opera è stata restaurata solo nel 1990). Il fascino dell'*Atalante* proviene dallo strano connubio tra un'ambientazione realistica e una storia di sapore magico. Il film è stato largamente realizzato in esterni non ricostruiti: il grande corso d'acqua, il porto fluviale, le strade di Parigi. Ma la vicenda del difficile amore tra Jean e Juliette è intessuta di simboli e immagini oniriche. Questa dimensione fantastica è rappresentata fisicamente dalla strana collezione di oggetti raccolti in giro per il mondo (un teatrino meccanico, una zanna di elefante, due mani conservate in formalina) che occupa la cabina del pére Jules, vecchio lupo di mare coperto di tatuaggi, il quale alla fine del film ritrova Juliette, perdutasi nella grande città dopo essere fuggita dal marito, permettendo così alla coppia di riunirsi e coronare il sogno d'amore.

L'invasione tedesca della Francia, nel 1940, opera una cesura netta all'interno della storia del cinema francese. Alcuni cineasti si rifugiano all'estero: in primo luogo Jean Renoir, che si reca a Hollywood. Altri rimangono a lavorare nella Francia di Vichy (lo stato fantoccio messo in piedi dai tedeschi nella parte non occupata del paese), negli studi di Nizza. Quella del cinema di Vichy è una stagione politicamente ambigua: pur non essendoci molte opere di propaganda filotedesca, l'ombra del collaborazionismo grava su di essa. Ma, anche grazie all'eliminazione della concorrenza americana, si tratta pure di un periodo di grande creatività, in cui troviamo alcuni debutti eccellenti, innanzitutto quello di Robert Bresson (cfr. cap. 7), e il film più importante di Carnè: *Amanti perduti* (*Les enfants du paradis*, 1945), un dramma sentimentale ambientato nella Parigi dell'Ottocento.

5.3.*1 Jean Renoir*

Jean Renoir è indubbiamente l'autore più importante del cinema francese degli anni Trenta. Figlio del pittore impressionista Auguste, Renoir debutta nel cinema muto, ma si mette in luce soltanto con il sonoro, a partire da *La chienne* (t.l. La cagna, 1931), che narra di un torbido *ménage à trois* tra un impiegato, una prostituta e il suo protettore. Si tratta di un'opera anomala dal punto di vista del cinema classico, soprattutto per quanto riguarda la collocazione all'interno di un genere e

la caratterizzazione dei personaggi. Da un lato *La chienne* è un ibrido tra dramma e commedia, che miscela morte e ironia; dall'altra il film rifiuta la dicotomia tradizionale buoni/cattivi: quelle di Renoir sono figure contraddittorie, al contempo vittime e carnefici, che la macchina da presa osserva senza partecipazione. Non che il cinema di Renoir sia sempre privo di eroi positivi. *La grande illusione* (*La grande illusion*, 1937), che segna il successo internazionale dell'autore, da questo punto di vista va nella direzione opposta rispetto a *La chienne.* Il film è ambientato durante la Grande Guerra: alcuni ufficiali francesi sono prigionieri dei tedeschi in una fortezza comandata da un capitano di nobili natali, von Rauffenstein, interpretato da Erich von Stroheim (cfr. cap. 3). I rapporti tra i personaggi si articolano lungo linee trasversali, in base alle differenze sociali. Il francese de Boeldieu, un aristocratico, si sente più vicino a von Rauffenstein che ai suoi connazionali Maréchal e Rosenthal. Maréchal (Jean Gabin) è di estrazione proletaria, mentre Rosenthal è un ricco borghese di origine ebraica: entrambi sono estranei al mondo della nobiltà feudale dei de Boeldieu e dei von Rauffenstein, che verrà cancellato proprio dal conflitto in corso. Allo stesso modo, Maréchal all'inizio del film fraternizza con un militare nemico che, come lui, ha fatto l'operaio, e alla fine ha una relazione con una contadina tedesca, la quale odia la guerra anziché i francesi. La storia si conclude con la fuga di Maréchal e Rosenthal, simboli di una nuova Europa democratica, mentre de Boeldieu, che si è sacrificato per permettere l'evasione ai compagni, muore assistito da von Rauffenstein.

La questione del rapporto tra la civiltà dell'Ottocento e quella del Novecento, che è al centro della Grande illusione, è una delle possibili chiavi di lettura del cinema di Renoir degli anni Trenta. L'influenza della pittura (quella del padre, in primo luogo) e della letteratura del xix secolo sul regista è molto forte. Nel 1934 Renoir porta sullo schermo il romanzo dell'Ottocento per antonomasia: Madame Bovary di Flaubert. *Une partie de campagne* (t.l. Una scampagnata, 1936), opera incompiuta (e distribuita a dieci anni di distanza dalle riprese) ma splendida, si basa su una novella di Maupassant. *L'angelo del male* (*La bète humaine*, 1938) è tratto da Zola, e benché l'ambientazione sia stata spostata nella contemporaneità il film mantiene intatto lo spirito del naturalismo del testo letterario. Ma se il cinema di Renoir ha un debito verso la narrativa e la pittura ottocentesche, esso è anche parte integrante della cultura del Novecento; ad esempio, vi affiora il lascito delle avanguardie storiche: *L'angelo del male* si apre con la sequenza di un treno in corsa, una vera «sinfonia della macchina» imparentata con *La rosa sulle rotaie* (*La Roue*, 1922) di Gance e *Berlin, Symphonie einer Grofistadt* (1927) di Ruttmann (cfr. cap. 2). Così come l'opera di Renoir degli anni Trenta è strettamente legata al clima politico del tempo, anche nei film meno dichiaratamente «impegnati». Basti pensare all'irrisione dei valori dominanti di *La chienne* e *Boudu sauvé des eaux* (t.l. Boudu salvato dalle acque, 1932): entrambi i film si concludono con il protagonista (sempre interpretato da Michel Simon, uno dei più famosi attori dell'epoca, il pére Jules dell'Atalante) che preferisce una libera esistenza da clochard alla costrizione dell'universo borghese.

Dunque, Jean Renoir come «autore di confine», in bilico tra Ottocento e Novecento, e tra cinema classico e cinema moderno. Il film che sintetizza gli elementi portanti della poetica del Renoir degli anni Trenta (il regista sarà attivo, in America e in Francia, sino agli anni Sessanta) è *La règle du jeu* (t.l. La regola del gioco, 1939). Il film esce poco prima della guerra, ottenendo una cattiva accoglienza, e allo scoppio del conflitto viene ritirato dalla circolazione per i suoi sentimenti «disfattisti». *La règle du jeu*, infatti, è ambientato nel mondo dell'aristocrazia e dell'alta borghesia francesi (la «regola» del titolo allude al tema del rispetto delle gerarchie sociali, che è al centro dell'opera), e il quadro che Renoir traccia della classe dirigente del paese è impietoso. Per questo il film è stato spesso letto come una sorta di profezia del disastro morale, oltre che politico-militare, che di lì a poco si sarebbe abbattuto sulla Francia. *La règle du jeu* inizierà ad essere apprezzato a partire dagli anni Sessanta, nelle sale d'essai frequentate dai giovani della *nouvelle vague*, i quali – sulla scia del loro maestro André Bazin – vedono nel film di Renoir uno dei capolavori della storia del cinema.

Al di là degli aspetti politici, l'insuccesso iniziale de *La règle du jeu* si spiega con la sua estraneità ai canoni del cinema classico, che disorientò il pubblico del 1939. I personaggi del film sono figure ambigue e contraddittorie, unite da una rete di relazioni instabili, in cui le alleanze vengono continuamente capovolte. Il marchese de la Chesnaye, nella cui tenuta si svolge buona parte della storia, è un uomo debole e infantile, che alla fine occulta l'assassinio di uno dei suoi ospiti per non «dare scandalo»; sua moglie passa da un amante all'altro, senza mai prendere una decisione netta; l'amico Octave (interpretato dallo stesso Renoir) è un artista mancato, senza uno scopo nella vita. Parallelamente all'esistenza dei signori scorre quella dei domestici, e anche qui regnano meschinità e tradimento. Siamo lontani dal clima pieno di speranze del Fronte Popolare. Se gli aristocratici sono fatui e superficiali, i loro servitori non sono da meno: in essi non vi è traccia della coscienza di classe reperibile nei personaggi di estrazione proletaria di *Le crime de Monsieur Lange* (t.l. Il crimine del signor Lange, 1935), *La grande illusione* e *La Marsigliese*. Il bracconiere Marceu all'inizio conduce una vita libera al di fuori della legge, ma egli non chiede di meglio che entrare a servizio del marchese. Nella scena in cui i servi pranzano insieme, questi non sanno parlar d'altro che dei loro padroni, di cui elencano vizi e virtù. Non solo nel film mancano sia figure portatrici di valori positivi sia dei «cattivi» in senso canonico, ma il testo sfugge anche alle tradizionali differenze di genere. Da un lato *La règle du jeu* è una commedia, perché vi troviamo scambi di persona e storie d'amore, le quali – in base a un modello che risale al teatro antico – si sviluppano nel mondo dei servi e in quello dei signori. Lo stesso la Chesnaye, con una battuta apertamente metadiscorsiva, sottolinea il fatto che l'opera sia una commedia, quando, al maggiordomo che porta il nome di un grande drammaturgo, grida: «Corneille! Corneille! Fate cessare questa commedia!». Ma *La règie du jeu* è anche una tragedia, tant'è che si conclude con la morte di uno dei personaggi.

La règle du jeu si distingue dal cinema classico anche per l'uso della macchina da

presa e per l'organizzazione dello spazio. In diversi momenti del film, come già aveva fatto in *Le crime de Monsieur Lange*, Renoir rigetta il découpage, optando per il long take. La scena del pranzo dei servi, ad esempio, ha al centro una lunga inquadratura, di quasi due minuti, in cui la cinecamera si muove orizzontalmente lungo il tavolo, per seguire i diversi personaggi che prendono la parola, oppure entrano ed escono dalla stanza. Contemporaneamente, il cuoco cammina dal fondo al primo piano, rivolgendosi a uno dei commensali, che rimane perennemente fuori campo. Renoir rifiuta la frammentazione propria del campo-controcampo e sceglie una tecnica di ripresa che esalta la continuità temporale e la tridimensionalità spaziale. In questo modo, egli anticipa di qualche anno l'uso che della profondità di campo faranno Orson Welles e William Wyler (cfr. cap. 4). In verità, nei film di Renoir non si può parlare di profondità di campo in senso stretto, perché ne *La règle du jeu* – come già in *Une partie de campagne* – gli elementi che si trovano al fondo dell'inquadratura, anche se hanno un ruolo importante, per lo più sono fuori fuoco. Questo però non toglie che Renoir realizzi una messa in scena in profondità alternativa al modello del découpage hollywoodiano. Inoltre, Renoir tende anche a sfruttare la «quarta parete», ignorata dal cinema classico per non rompere l'illusione di realtà. Il cuoco parla con un interlocutore fuori campo, collocato accanto alla macchina da presa: il personaggio non guarda propriamente in macchina, ma certo il fatto che egli si rivolga verso la macchina fa avvertire la presenza di quest'ultima. Un effetto analogo viene ottenuto, in altre scene, con le uscite sul davanti: i personaggi escono di campo sfilando accanto all'obiettivo, che in questo modo diviene fortemente percepibile dalla coscienza dello spettatore.

Ne *La règle du jeu*, grazie alla composizione in profondità e alla ripresa in continuità, può emergere la complessità della rete di rapporti di odio e amore che lega tra loro i personaggi, la quale si rispecchia nell'articolazione labirintica dello spazio della villa. In altri film di Renoir, invece, la libertà dei movimenti di macchina ha un esito diverso, quasi anti-narrativo. In *Toni* e *Une partie de campagne* talvolta la cinecamera abbandona deliberatamente i personaggi, che nel cinema classico rappresentano il centro «naturale» dell'inquadratura, per esplorare il paesaggio, realizzando pause puramente descrittive, momenti di stasi in cui vediamo soltanto alberi mossi dal vento, veri salti nel flusso del racconto che anticipano i tempi morti del cinema della modernità.

La nozione di piano-sequenza

L'espressione piano-sequenza implica l'idea di un'inquadratura – un piano – che svolge da sola il ruolo di un'intera scena. Casi di questo genere, però, sono relativamente rari nella storia del cinema. Per questa ragione bisogna distinguere il piano-sequenza dal *long take* (letteralmente: «inquadratura lunga»), La lunga inquadratura del pranzo dei servi de *La règle du jeu,* cui abbiamo fatto riferimento, ad esempio, è un long take, perché si tratta solo di una delle inquadrature – anche se di quella più articolata e complessa – che compongono la scena in questione. In ogni caso, sia il long take sia il piano-sequenza scardinano il principio di base del découpage classico, preferendo la continuità alla

frammentazione. Nel long take de *La règle du jeu* Renoir, attraverso complessi movimenti di macchina, segue senza stacchi una conversazione tra più personaggi (questo lavoro di re-inquadratura, in cui l'obiettivo si sposta da un elemento all'altro della scena, si definisce montaggio interno), che in un coevo film hollywoodiano sarebbe stata realizzata con la tecnica del campo/controcampo.

È ovvio che parlare del piano-sequenza e del long take come di inquadrature «eccezionalmente lunghe» è un po' vago: tutto dipende dalla durata media delle altre inquadrature, la quale può variare in maniera sensibile a seconda del film e dell'epoca. Nel cinema classico, un film di un'ora e mezza contava generalmente tra le 450 e le 600 inquadrature; il che significa 15/20 secondi a inquadratura. A fronte di ciò, i tre minuti dell'inquadratura iniziale de *L'infernale Quinlan* (*Touch of Evil,* 1958) di Orson Welles, uno dei piani-sequenza più famosi della storia del cinema, risultano immediatamente «eccessivi». La durata massima di un piano-sequenza, invece, corrisponde a quella della pellicola contenuta nel magazzino (o chassis) della macchina da presa, ossia circa una decina di minuti. *Nodo alla sola* (*Rope,* 1948) di Alfred Hitchcock. un caso limite di uso del piano-sequenza, è un film di 80 minuti realizzato con sole otto inquadrature. La storia, ambientata in un appartamento, procede senza alcun salto temporale: tutto avviene in perfetta continuità: e per mascherare gli inevitabili stacchi, dovuti all'esaurirsi della pellicola, Hitchcock oscura il quadro stringendo su un oggetto nero (il retro di un mobile, una giacca), da cui fa ripartire l'inquadratura successiva, in modo da ottenere, almeno virtualmente, un unico piano-sequenza.

Per il critico francese André Bazin, che del piano-sequenza è stato uno dei massimi sostenitori, questa tecnica di ripresa sarebbe intrinsecamente realista, perché rispetta la «durata» della realtà. Mentre il découpage seziona il tempo e lo spazio, mostrandoci soltanto ciò che è funzionale al procedere dell'azione, il piano-sequenza lascia che gli eventi si dispieghino liberamente di fronte all'obiettivo. In qualche modo, il piano-sequenza condivide con la realtà fenomenica una struttura caotica, piena di pause e di incongruenze, là dove il montaggio classico punta a eliminare tutto ciò che non serve al racconto. Nel finale di *Le crime de Monsieur Lange* il perfido Batala insidia Valentine, la donna del signor Lange. Batala e Valentine sono in cortile, mentre Lange è in un appartamento al primo piano. Il long take parte dal cattivo che stringe il braccio della donna: con un elaborato movimento di dolly la cinecamera va a inquadrare Lange che corre attraverso le stanze e si precipita giù per le scale, intenzionato ad affrontare il suo nemico. Poiché la macchina è all'esterno dell'edificio, la corsa di Lange viene colta a brandelli, nei brevi istanti in cui egli passa di fronte a una finestra, mentre per il resto l'obiettivo ci mostra solo i muri del palazzo. In un film classico avremmo avuto una concitata sequenza di montaggio alternato. Renoir invece sceglie la ripresa in continuità, ottenendo un effetto anti-drammatico, perché il clou dell'azione si svolge fuori campo, mentre la cinecamera si attarda su uno spazio vuoto, «inutile» dal punto di vista dell'economia del racconto. Insomma, non solo il piano-sequenza rispetta la durata del mondo reale, in contrapposizione all'artificiosa sintesi del montaggio hollywoodiano, ma esso talvolta (non sempre: il caso citato de L'infernale Quinlan va più nella direzione di un occhio superiore che tutto vede) ci offre anche un punto di vista parziale, in antitesi al narratore onnisciente del cinema classico.

Capitolo 6 - Il neorealismo e l'avvento del cinema moderno in Italia

di Federica Villa

6.1 «Un insieme di voci»: coerenza e distonia nel territorio neorealista

Il neorealismo cinematografico italiano non ha avuto una lunga vita. Si è manifestato solo per una breve ed intensa stagione, sia che se ne valuti la spinta propulsiva tra il 1945 di *Roma città aperta* di Roberto Rossellini e il 1948, con l'uscita di *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica e de *La terra trema* di Luchino Visconti, sia, invece, che si consideri riemergere per chiudersi poi definitivamente, in termini di poetica, nel 1952 con *Umberto D* di De Sica. Pur tuttavia, risulta piuttosto difficile stabilire un preciso *terminus ad quem*: il declinare del neorealismo nella sua sfumatura «rosa» e in una dimensione schiettamente «popolare» ha favorito la produzione di una serie di film che, pur richiamando a tratti la precettistica neorealista, ha però scelto una strada meno «pura», compromettendo intenzioni programmatiche con i gusti del grande pubblico.

Più chiara sembra invece la sua data di nascita. Il *terminus a quo* viene fatto comunemente coincidere con l'uscita di due famosi articoli di Umberto Barbaro nell'estate del 1943, dal titolo *Neorealismo* e *Realismo e moralità*, con i quali viene sancita l'importanza determinante e innovativa di *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti.

Bisogna tuttavia ricordare come il termine neorealismo vanti però un'origine tutta letteraria, databile già a partire dalla fine degli anni Venti quando con l'uscita di alcuni romanzi, quali *Gli indifferenti* di Alberto Moravia del 1929 e *Gente in Aspromonte* di Corrado Alvaro del 1930, viene messa a punto una scrittura pienamente legata all'esperienza del reale, al contempo non scevra da suggestioni psicoanalitiche, e soprattutto lontana in modo radicale da forme di perfezione linguistica, grazie all'utilizzo di una lingua contaminata con idiomi stranieri e linguaggi settoriali.

Una breve stagione del nostro cinema, dunque, che a ben vedere non può essere nemmeno fatta coincidere con una scuola né tanto meno con un movimento consapevole e organizzato. Il neorealismo fu semplicemente un periodo irripetibile in cui un buon numero di professionisti del mondo del cinema, accompagnati da una serie di intellettuali, si trovò a discutere animatamente per riformulare l'identità del nostro cinema in un periodo in cui anche il nostro Paese stava risollevandosi dopo la guerra. Per questo motivo il neorealismo cinematografico italiano è stato spesso paragonato ad un coro, ad «un insieme di voci», non sempre in accordo tra loro, ma comunque solidali nel portare avanti un nuovo modo di pensare e di fare cinema.

L'essenziale poliedricità dell'esperienza neorealista, che ha reso questi pochi anni della nostra cinematografia riconosciuti a livello internazionale, si manifesta tanto a livello di teoria che di prassi filmica. È sufficiente prendere in considerazione le posizioni più note: da una parte l'elaborazione teorica comparsa sulle pagine della rivista «Cinema» e dall'altra la complessa riflessione proposta da Cesare Zavattini. In particolare «Cinema», rivista diretta da Vittorio Mussolini, diventa tra il 1938 e il 25 luglio del 1943 l'organo della Federazione nazionalefascista dello spettacolo,

riuscendo però a radunare intorno a sé, proprio perché tutelata da un tale garante, intellettuali non sempre allineati con il sistema. I nomi di Mario Alicata, Pietro Ingrao, Carlo Lizzani e Massimo Mida, uomini dichiaratamente di sinistra, compaiono come firme autorevoli sulle pagine della rivista, promulgando una forma di realismo cinematografico in grado di rielaborare gli assunti teorici dell'opera di Giovanni Verga e di convogliare le maggiori esperienze del realismo europeo, professando sempre una caparbia attenzione alle problematiche sociali scaturite dalla lotta di classe. Segno tangibile di questo dibattito fu appunto *Ossessione,* alla cui sceneggiatura parteciparono molti redattori di «Cinema» (cfr. cap. 5).

L'altra imponente posizione teorica del neorealismo è rappresentata da Cesare Zavattini e viene spesso sintetizzata nella sua riflessione intorno al «pedinamento del reale»: «Il tempo è maturo per buttar via i copioni e per pedinare gli uomini con la macchina da presa» (Zavattini, 1979, p. 83). Seguire da vicino la realtà significa dunque prospettare un cinema per nulla sceneggiato ma vincolato in maniera esistenziale al solo momento rivelatore e sacro della ripresa. «Il banale non esiste» per Zavattini, e proprio facendo leva su questa convinzione, il cinema deve essere in grado di incontrare e quindi diffondere le molteplici possibilità spettacolari che la realtà porta naturalmente scritte in sé. È impossibile riassumere in poche righe la complessa riflessione di Zavattini, tratteggiarne la carica innovativa spesso dirompente per il nostro cinema del dopoguerra, raccontarne la personalità, che grazie ad una delicata commistione di umanità e determinazione, è riuscita a diventare un punto di riferimento imprescindibile per tutti gli addetti al lavoro del cinema.

Ricordiamo solo il suo sodalizio con Vittorio De Sica. La coppia rappresenta infatti uno dei quattro possibili punti di vista che compongono lo sguardo neorealista. A Zavattini-De Sica si affiancano infatti, in questa ricca polifonia di personalità, le figure di Roberto Rossellini, di Luchino Visconti e di Giuseppe De Santis. Quattro punti di vista distanti, quattro posizioni a volte in netta contrapposizione e soprattutto con formazioni differenti: Rossellini arriva al neorealismo dopo aver fatto film di propaganda fascista, Visconti, dietro al quale c'è l'esperienza come assistente di Jean Renoir per *Une partie de campagne* (t.l. Una scampagnata, 1936), fa leva su una profonda conoscenza della letteratura e del teatro americano, delle arti figurative e della cultura europea del decadentismo, De Santis arriva da una vivace militanza nella critica e dall'impegno, durante la guerra, nelle fila della Resistenza, mentre De Sica può vantare una grande esperienza d'attore. Ma procediamo con ordine.

Per quanto riguarda la coppia Zavattini-De Sica possiamo far coincidere la loro marca di riconoscibilità nella definizione di un modo particolare di pensare la struttura narrativa dei loro film. *Sciuscià* (1946) come *Ladri di biciclette*, per arrivare fino a *Umberto D* (1952), per fare solo qualche esempio, sono lavori che procedono verso una riduzione, quasi una minimalizzazione, dell'intreccio narrativo, favorendo i tempi morti, valorizzando il gesto minimo della quotidianità,

«pedinando» l'individuo nella sua semplicità, con l'intento di scoprire in queste realtà microcellulari infiniti universi di verità da rendere universalmente conoscibili. Una sorta di missione collettiva anima l'operato di De Sica e di Zavattini, una volontà di ampliare la conoscenza perseguibile grazie all'incontro intimo con la realtà.

Anche Rossellini cerca l'impatto tra macchina da presa e flusso delle cose. Anche i suoi film sono mossi da un intento divulgativo della realtà, resa massimamente comunicabile e decifrabile proprio dal cinema. L'umanità pervasiva del cinema di Rossellini, il suo insistere sull'uomo come cardine di una storia dove sostanzialmente non esistono né buoni né cattivi, non sembra essere molto distante dalla purezza dei semplici di cuore cantata da Zavattini-De Sica. Nella sua trilogia resistenziale, composta da *Roma città aperta, Paisà* e *Germania anno zero*, l'atteggiamento dell'autore trova un immediato corrispettivo in un innovativo e personalissimo stile «antispettacolare». Rossellini rivela un'attenzione inusuale alle piccole cose, ai fatti insignificanti, alla realtà così come si offre all'improvviso. Anche il suo è un atteggiamento sostanzialmente sottrattivo: se non rifiuta lo spettacolo, lo svuota tuttavia delle sue componenti canoniche, preferendo alle scene madri le attese, le stasi e le sospensioni. L'obiettivo è quello di fare «film a basso costo realizzati fuori dai teatri di posa e parzialmente sganciati dagli interessi e dai condizionamenti dell'industria». A ragione i tre film citati vengono fatti coincidere con il vertice della produzione neorealista. In essi si trova scritta compiutamente la marca autoriale: la narrazione procede con l'intreccio di storie particolari e distinte ma al tempo stesso confuse con la storia del luogo, la storia collettiva, per arrivare a definire un affresco storico nato come somma di piccoli fatti spesso autonomi. Essi sono presentati solo attraverso i loro esempi più significativi, selezionando i momenti pregnanti, e senza quei passaggi narrativi esplicativi usati tradizionalmente per connetterli. Dopo questi tre capolavori, inizia una fase spesso discussa e incompresa della produzione di Rossellini: il regista muove verso una strada del tutto personale, non seguendo più le ipotesi neorealiste, laddove la cogenza del presente con le sue innumerevoli contraddizioni è totalizzante, ma sterzando in direzione di un marcato psicologismo e di un'evidente forma di religiosità. Ne consegue che Rossellini si apre all'apologo, alla favola, all'aneddoto nella convinzione che il fantastico e il simbolico possano portare oltre la semplice constatazione, ad una conoscenza in profondità di fatti e situazioni.

Se per Rossellini è abbastanza semplice definire una fase neorealista, di fronte alla produzione di Luchino Visconti si avverte un certo imbarazzo. Infatti se, come abbiamo ricordato, è proprio per *Ossessione* che il marchio «neorealismo» viene apposto alla nostra cinematografia, tuttavia lo stile di questo regista sembra allontanarsi notevolmente dai parametri neorealisti così come si sono delineati per i precedenti autori. In primo luogo per Visconti la distanza tra il momento dell'ideazione del soggetto e la fase finale di edizione del film è molto ampia: tutto il materiale destinato all'immagine è sottoposto a un preventivo processo di

selezione ed entra a far parte del film solo in quanto strettamente necessario. Nulla viene lasciato al caso. Anche per *La terra trema*, film emblema di un'apparente spontaneità, il rapporto con i pescatori siciliani protagonisti è frutto di un lungo processo di elaborazione tanto a livello recitativo quanto a livello di presenza scenica per l'inquadratura. Inoltre questa maniacalità nella ricerca di una soluzione necessaria porta Visconti a girare più volte la medesima scena, per avere poi anche in sede di montaggio una serie ampia di «varianti» da utilizzare. In seconda istanza Visconti ricorre spesso a fonti letterarie come soggetti per i propri film. Questo lo porta ad allontanarsi dalla totale aderenza al presente: emblematico è il caso di *Senso* (1954), film in costume tratto dal lungo racconto di Camillo Boito, oggetto di un acceso dibattito che vide Guido Aristarco, teorico e direttore della rivista «Cinema Nuovo», difensore del film come opera-emblema del passaggio dal neorealismo al realismo. Il passaggio cioè dalla mera registrazione e descrizione dell'esistente alla sua narrativizzazione, un passaggio necessario per veicolare la logica soggiacente agli eventi, per comprenderne le cause e le ragioni. È anche per questo che Visconti non disdegna l'idea di spettacolo cinematografico, sapientemente contaminata dall'esperienza registica teatrale, chiamando a lavorare nei suoi film attori professionisti e realizzando lavori di dimensioni sempre più imponenti. In sintesi: Visconti nel battaglione neorealista viene a rappresentare una posizione anomala: considerato il regista ideologicamente più avanzato resta, per la sua propensione alla letteratura e alla cultura ottocentesca e per il suo perfezionismo spettacolare e drammaturgico, legato a dei moduli stilistici e narrativi fondamentalmente tradizionali.

Il quarto punto di vista che compone lo sguardo neorealista è rappresentato da Giuseppe De Santis. Anche per questo regista possiamo rintracciare una cifra stilistica particolare coincidente con una profonda sensibilità nei confronti dei gusti del pubblico. Infatti come ha sottolineato Vittorio Spinazzola, De Santis ha cercato, all'indomani della Liberazione, di costruire

> un cinema per il popolo che avesse come protagonisti figure di reduci, mondine, contadini uniti in cooperative e fosse capace di appassionare alle storie avventurose quelle stesse platee popolari che nel frattempo disertavano le proiezioni di *Germania anno zero* e *Umberto D.,* per accorrere in folla ad assistere ai film di Matarazzo o di Carmine Gallone (Spinazzola, 1974, p. 56).

Ecco, questo regista ha indubbiamente il merito di aver operato un abbassamento dei canoni neorealisti per una resa popolare dei suoi film, non disdegnando frequenti contaminazioni con il cinema americano e con la cultura popolare italiana veicolata da un sistema mediale in via di complessificazione. La cultura contadina, il melodramma, il cinema e la letteratura vengono saccheggiati a piene mani da De Santis che, unitamente ad un'attenzione verso le forme basse del cine- e fotoromanzo, riesce a comporre film, pensiamo solo a *Riso amaro* (1949), con una forte carica innovativa e densi di riferimenti popolarmente riconoscibili.

Secondo De Santis infatti poiché «il realismo non esclude affatto una finzione né tutti i mezzi classicamente cinematografici», il film può diventare vero momento di coinvolgimento e di partecipazione massima del pubblico con le vicende dei personaggi sullo schermo.

In sostanza il neorealismo si presenta dunque, a partire da queste voci autorevoli, come un orizzonte variegato, fatto di momenti di convergenza, ma anche di fenomeni di contraddizione, difficilmente generalizzabile. I tratti comuni vengono ravvisati soprattutto nella strenua vocazione antifascista e nella diffusione di una nuova morale, di un«etica dell'estetica» che affida all'intellettuale e all'artista precisi compiti e responsabilità nella società.

È vero però che una tensione comune anima i registi qui presi rapidamente in considerazione. Una tensione che si sviluppa in tre direzioni.

In primo luogo esiste forte la comune volontà di ampliare l'orizzonte del visibile cinematografico: sullo schermo vengono promossi soggetti e situazioni marginalizzate dal cinema precedente. I film neorealisti sanciscono la visibilità di realtà estremamente quotidiane, fatte di personaggi e ambienti fino a quel momento esclusi dalla scena.

In seconda istanza, e come diretta conseguenza, viene avviata una profonda riflessione sulle strategie di narrazione del reale. Lo spirito neorealista lavora intensamente tra i concetti di verità e di verosimiglianza della materia rappresentata sullo schermo, ora optando per una massima trasparenza dell'immagine che tende a farsi documento, ora ricorrendo alla tradizione narrativa del romanzo ottocentesco.

In terzo luogo si mette a punto un nuovo modello di comunicazione diretta e interpersonale tra personaggi e pubblico, da una parte producendo fenomeni di rispecchiamento, dall'altra utilizzando modelli di rappresentazione fortemente vincolati alla cultura popolare di natura mediale.

In sostanza ci troviamo di fronte a tre punti di convergenza – la visibilità, la narrazione del reale e il rapporto con lo spettatore – che vanno al di là delle differenze promosse dai singoli autori. Interroghiamo quattro film in merito a questo spazio comune di riflessione.

6.2 Il neorealismo nei film: quattro proposte d'analisi

Analizziamo i quattro incipit di *Paisà*, de *La terra trema*, di *Ladri di biciclette* e di *Riso amaro.*

Paisà (1946) è un film composto da sei episodi, ambientati in sei differenti luoghi della penisola italiana a partire dalle coste siciliane fino ad arrivare alle foci del Po. Una risalita del nostro Paese compiuta dagli americani, ma anche dallo spettatore che, attraverso l'incontro con storie differenti prende coscienza, in una sorta di viaggio morale, dell'esperienza della Liberazione. Il film, scomposto nella sua natura episodica, trova però nella presenza di una voce narrante motivo di

coesione. Le prime immagini notturne, che vedono sbarcare gli americani in Sicilia e che si presentano in pieno stile documentaristico, sono accompagnate da una voce over che dice:

> La notte del 10 luglio 1943, la flotta angloamericana apriva il fuoco contro le coste meridionali della Sicilia. Dodici ore dopo era in corso la prima grande operazione di sbarco alleata sul continente europeo. Con il favore delle prime ombre notturne pattuglie angloamericane penetrano in territorio italiano.

La funzione di questa voce d'accompagnamento è chiara: si avverte la necessità di un'istanza che oggettivizzi gli eventi, che si proponga come voce di testimonianza. Quasi come una cronaca radiofonica che nasce a ridosso dell'accaduto, la presenza di quella voce in *Paisà* ha il compito di rendere ufficiale la Storia, farla diventare di pubblico dominio, e non ultimo consegnarla al tempo come oggetto di memoria. Ecco allora che questo tipo di intervento verbale, unitamente alla proposta di una serie cospicua di inquadrature fisse che presentano l'arrivo e lo sbarco della flotta angloamericana, produce un effetto di verosimiglianza talmente forte da far smarrire lo iato tra realtà e finzione. Quello che lo spettatore vede sullo schermo è esattamente ciò che è accaduto in Sicilia durante quella notte, anzi l'utilizzo di quel presente temporale – «pattuglie angloamericane penetrano» – fa coincidere, in una sorta di paradosso storico, il momento dello sbarco con il momento della fruizione del film.

Con *La terra trema* ci troviamo di fronte ad una trasposizione cinematografica fatta a mano libera: Luchino Visconti parte infatti da *I Malavoglia* di Giovanni Verga per raccontare la sua versione della storia dei Valastro, pescatori di Acitrezza. Il film è confezionato in piena sintonia con la precettistica del neorealismo: le riprese sono realizzate in ambienti reali, l'attore è preso dalla strada, lo strato sociale messo in scena è quello popolare, l'ambientazione contemporanea e la dimensione quotidiana. Ma qualcosa sembra non tornare. Visioniamo l'incipit del film. Una didascalia campeggia in apertura:

> I fatti presentati in questo film accadono in Italia, e precisamente in Sicilia, nel paese di Acitrezza, che si trova sul mare Jonio a poca distanza da Catania. La storia che il film racconta è la stessa che nel mondo si rinnova da anni in tutti quei paesi dove uomini sfruttano altri uomini. Le case, le strade, le barche, tutti gli attori del film sono stati scelti tra gli abitanti del paese. Essi non conoscono lingua diversa dal siciliano per esprimersi. La lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri.

Quindi le immagini ci propongono un'alba marina, con i pescatori che tirano le

reti e una voce over che commenta: «Come sempre i primi a cominciare la giornata a Trezza sono i mercanti del pesce che scendono al mare quando il sole non è ancora spuntato». La presenza di questo narratore, che a differenza dei protagonisti della storia, parla un impeccabile italiano, avvalorato da una perfetta dizione, sarà costante nel prosieguo del film: la sua funzione sarà quella di rendere comprensibile alla maggioranza degli spettatori, la cripticità del parlato dei dialoghi, e quindi rendere decifrabile una realtà così particolare. Ebbene, quello che non torna rispetto ai dettami neorealistici, ciò che in certo senso fa corto circuito, è la presenza dichiarata e marcata di un punto di vista autoriale ed autorevole sulla storia. Lo sguardo che inquadra questa povera realtà non è affatto neutro, né tantomeno si confonde con quello dei personaggi: parla una lingua diversa e dichiara di conoscere già tutto ciò che lo spettatore andrà a vedere. Attraverso la didascalia inoltre questa presenza *super partes* dichiara la finzionalità di ciò che verrà rappresentato: si tratta di un film – «la storia che il film racconta» – e, anche se reali abitanti di Acitrezza, i personaggi che lo spettatore incontra sono «attori del film». Ecco il corto circuito che innesca Visconti: *La terra trema* risponde in maniera totale alle richieste dello spirito neorealista, a quell'etica dell'estetica come in più occasioni l'ha definita Lino Micciché, ma al contempo contravviene all'idea che il cinema altro non debba essere che la manifestazione spontanea del reale così com'è. Il film è segno di scelte precise, è traccia di un soggetto, in sostanza è un'azione politica.

«Un giorno Zavattini mi dice: "È uscito un libro di Luigi Bartolini, leggilo, c'è da prendere il titolo come spunto"», così racconta Vittorio De Sica a proposito di *Ladri di biciclette*. Solo uno spunto, in effetti, perché il film si discosta di molto dal romanzo. Senza entrare nel merito della trasposizione cinematografica, sottolineiamo quanto il film porti, rispetto al suo originale letterario, ad una maggior elevazione del quotidiano a materia spettacolare: il viaggio di Antonio Ricci (Lamberto Maggiorarli) e del piccolo Bruno (Enzo Stajola), nella loro autentica essenzialità, diventa lo scheletro di una narrazione semplificata ai minimi termini. Ma partiamo dall'incipit: all'apparire dei titoli di testa una lenta panoramica verso sinistra segue l'autobus n. 207 che trasporta un gruppo di uomini disoccupati a Valmelaina. Questi scendono dal mezzo e seguiti da una panoramica, questa volta verso sinistra, raggiungono, salendo una scala, la porta dell'ufficio di collocamento. Qui vengono fermati dall'impiegato che legge i nomi dei fortunati chiamati a lavorare: «Ricci, c'è Ricci, Ricci, Ricci...». Anche la macchina da presa si ferma per poi riprendere ancora in panoramica a destra, seguendo un uomo che corre a chiamare Ricci, che una volta raggiunto si alza e corre verso il gruppo di disoccupati in attesa. La sua corsa è seguita da una panoramica di ritorno verso sinistra. Lo sguardo sugli uomini, su Antonio Ricci, è quello voluto dal «pedinamento»: la macchina da presa non stacca, resta incollata ai personaggi, li segue, non perde nemmeno un attimo dei loro percorsi. Fa zigzagare lo spettatore per quelle strade desolate e assolate dei quartieri nuovi, producendo una visione quanto più partecipe, quasi dentro, alle cose. Ecco che per Zavattini e De Sica il

realismo diventa una questione di linguaggio: non si tratta di semplice mimesi – ciò che appare sullo schermo realmente esiste -, ma di vera e propria ricerca nel mostrare il mondo così come appare: «Non si tratta di far diventare "realtà" (far apparire vere, reali) le cose immaginate, ma di far diventare significative al massimo le cose quali sono». E così il pedinamento, con il carico di lentezza, di aritmicità, di incoerenza garantisce una sorta di visione in diretta: «Lo spettatore guarda non ciò che è accaduto, ma ciò che sta accadendo».

Riso amaro porta come data di distribuzione il 1949. Anno che probabilmente ha concorso nel fargli attribuire la nomea di film spartiacque, per così dire di confine, tra il neorealismo e il cinema popolare degli anni Cinquanta. Ed è anche vero che questo film si presenta come luogo di contaminazione, o meglio d'incontro, tra la cultura alta cooptata dalle fila neorealiste e rappresentata dal regista Giuseppe De Santis, da Gianni Puccini e da Carlo Lizzani, provenienti tutti dalla rivista «Cinema», e la cultura bassa del boogie-woogie, della musica popolare di Armando Trovajoli e delle pagine del fotoromanzo «Grand Hotel». Tutta la vicenda di *Riso amaro* sta sostanzialmente in bilico: sullo sfondo il duro lavoro delle mondine, le scene corali della povertà, l'ambientazione realistica delle risaie e in primo piano la storia dei quattro protagonisti che s'inseguono e si affrontano a colpi di pistola per una collana rubata. Silvana (Silvana Mangano), la nuova diva italiana, Francesca (Doris Dowling), Walter (Vittorio Gassman) e Marco (Raf Vallone) intrecciano così una complicata storia sentimentale e di riscatto sociale, che ripropone, facendo il verso italiano a bulli e pupe, un visibile di matrice americana. Ambientazione neorealista e cinema di genere, dunque. Ma stringiamo sull'incipit. La voce che si fa sentire all'inizio del film ha un'origine visibile, non si tratta di una voce *over* bensì appartiene ad un uomo, in primo piano, sguardo in macchina, che rende noti alcuni dati sulla coltivazione del riso nell'Italia settentrionale. Un carrello indietro, congiuntamente alla frase «Qui parla Radio Torino», rivela in un secondo tempo che l'uomo è uno speaker radiofonico che sta registrando un servizio sull'arrivo e lo smistamento delle mondine. Anche questa voce, questa presenza che ritorna a commentare anche l'ultima sequenza, risulta pienamente consapevole della posizione ambigua che questo film occupa nel panorama neorealista: da una parte si propone come parola della cronaca, espressione di un testimone oggettivo dei fatti, dall'altra però risulta incarnata in un personaggio della finzione e quindi dubbia nella sua veridicità. Una narrazione ibrida che partecipa alla storia rappresentata, ma non ne fa parte totalmente: lo speaker si presenta solo all'inizio e alla fine del film e solo nelle primissime inquadrature appartiene ad un corpo identificabile, per poi diventare pura voce.

Cerchiamo di tirare le fila. Ritorniamo ai tre punti di convergenza degli autori neorealisti: la visibilità, la narrazione del reale e il rapporto con lo spettatore. I quattro incipit, velocemente analizzati, offrono in merito alcuni spunti di riflessione interessanti. Tutti pongono sullo schermo delle realtà per così dire «vere»: il fatto storico dello sbarco alleato, l'arrivo quotidiano dei pescatori sulle spiagge di Acitrezza, il raduno dei disoccupati presso l'ufficio di collocamento a

Valmelaina, l'arrivo e lo smistamento delle mondine. I quattro film concordano nel promuovere un visibile occultato dal cinema precedente. Ma impostano la narrazione del reale secondo stili differenti:

Rossellini opta per la resa documentaristica, Visconti per la narrazione onnisciente, De Sica e Zavattini per il pedinamento della realtà, De Santis per la narrazione partecipe. In sostanza si parte sempre dalla realtà, ma per *Paisà* si tratta di una realtà di fatto, per *La terra trema* di una realtà interpretata, per *Ladri di biciclette* di una realtà in divenire, per *Riso amaro* di una realtà ricostruita. In questa direzione anche il rapporto comunicativo diretto e interpersonale con lo spettatore assume sfumature diverse. Sintetizzando, per Rossellini e per la coppia Zavattini-De Sica esiste la volontà di far aderire l'occhio dello spettatore con la macchina da presa, cercando di annullare la distanza che la messa in scena inevitabilmente introduce tra chi guarda e l'immagine cinematografica. Per Visconti e per De Santis il rapporto comunicativo diretto con lo spettatore viene invece giocato su un altro livello: piuttosto che far sentire chi guarda il film a ridosso della realtà rappresentata, questi due registi «interpellano» il proprio spettatore, il primo in forza della propria autorialità, il secondo tramite una figura vicaria di narratore, a partecipare alla storia che prenderà forma sullo schermo. In tutti i casi esiste la volontà di ricercare una modalità di contatto diretto con il proprio spettatore, da una parte rendendo la rappresentazione filmica trasparente (Rossellini/Zavattini-De Sica), dall'altra sottolineandone la natura finzionale di racconto allestito appositamente per uno sguardo (Visconti/De Santis).

6.3 Il cinema popolare degli anni Cinquanta: una rivoluzione dal corto respiro

Gli anni Cinquanta rappresentano indubbiamente un punto di non ritorno nella storia del nostro paese, un periodo tanto complesso quanto contraddittorio, all'interno del quale il cinema, in particolare il cinema popolare, ha svolto la parte di «osservatore partecipe». Riprendiamo brevemente alcuni aspetti nodali di cui il cinema popolare post-neorealista sembra farsi portavoce.

In primo luogo, a partire dai primissimi anni del decennio, il cinema italiano si trova al centro di un generale movimento di riorganizzazione ed espansione dei mezzi di comunicazione di massa, che porterà nell'arco di pochi anni al costituirsi di un vero e proprio «sistema integrato dei media»: sviluppo e diffusione della stampa quotidiana e periodica («La Notte», «Paese Sera», «Il Tempo», «L'Espresso», «Oggi», «Gente», «Grand Hotel», «Sogno»), diffusione su larga scala della radio, che nel 1958 raggiunge sei milioni di famiglie, nascita della televisione (1954), che nel 1959 è presente in un milione e mezzo di case. In questo contesto il cinema si propone come una sorta di «ipermedia»: mantiene per tutto il decennio un ruolo guida, ben definito e distinto dagli altri mezzi e nel contempo si assume il compito di accogliere all'interno del proprio corpo gli altri mezzi di comunicazione dei quali

contribuisce a formare l'immagine presso il grande pubblico.

In secondo luogo, il cinema italiano, in particolare attraverso le forme del comico, della commedia e del melodramma, si fa «testimone» della realtà sociale circostante, attestandone e rafforzandone i valori di base e i principi guida. Non solo, il cinema si dimostra anche permeabile ai grandi mutamenti determinati dall'inizio dei processi di modernizzazione del paese. In questa direzione il cinema non si limita a prendere atto della comparsa sulla scena di nuovi soggetti sociali e di nuovi codici di comportamento, e registrarne le occorrenze, ma si fa spesso «promotore», apostolo di questi stessi movimenti: introduce nuovi rituali di socializzazione, si rivolge direttamente a particolari segmenti di pubblico, favorendo processi di aggregazione nelle pratiche di consumo.

In terzo luogo, in questo periodo il cinema conosce un forte impulso dal punto di vista della produzione. Tale fattore di dinamismo e di rinnovamento è da attribuire senza dubbio al miglioramento della situazione economica dell'Italia, che entra in una fase di lento, ma crescente sviluppo che porterà il Paese verso il boom degli anni Sessanta. Questo sviluppo è dovuto anche a fattori interni al cinema stesso. Infatti, è soprattutto grazie alla riorganizzazione del sistema produttivo, che punta sui film di genere; all'intraprendenza di un manipolo di produttori lungimiranti – Riccardo Gualino, Gustavo Lombardo, Angelo Rizzoli, Dino De Laurentiis e Carlo Ponti -, e alla capacità creativa di grandi sceneggiatori e scrittori, ad esempio Vasco Pratolini, Alberto Moravia e Cesare Pavese, che offrono la penna ai più svariati progetti, dal film di genere al film d'autore, che Cinecittà diventa, per dirlo con le parole di Gian Piero Brunetta, la nostra «Hollywood sul Tevere».

Infine, come diretta conseguenza di quanto esposto, anche il consumo di cinema conosce un momento di grande fortuna. Infatti, l'organizzazione industriale della produzione, ottenuta attraverso l'elaborazione di standard stilistici e narrativi facilmente riproducibili, ha come fine quello di strutturare e unificare il pubblico. Offrendo un «prodotto medio», trasversale e facilmente accessibile a tutte le classi sociali, l'industria cinematografica contribuisce a creare un pubblico allargato e omogeneo. È appunto in questo senso che si può parlare di cinema popolale, ossia di un cinema capace di attrarre numerosi spettatori perché, come afferma Maurizio Grande, questo cinema non solo può produrre un «accostamento più accentuato alla realtà quotidiana e alle trasformazioni sociali in atto», ma manifesta anche al proprio interno un «apparato del senso basato su maschere, tipi e macchiette popolari che consente una rappresentazione non traumatica delle modificazioni culturali e del costume» (Grande, 1986, p. 134). In sostanza è proprio nella capacità di mediazione che si può rintracciare il motivo del peso che questo cinema ha assunto nel processo di formazione di un'identità culturale, nel veicolare un senso di appartenenza ad un gruppo, che si è costituito e riconosciuto anche in quanto pubblico cinematografico.

Inoltre negli anni Cinquanta, in Italia, prende consistenza nelle forme espressive una nuova ondata di narratività che investe il cinema in primo luogo e quindi si

riversa anche sugli altri media, una tensione al racconto che funziona da discriminante con ciò che è stato il neorealismo. Di contro all'idea che l'oggetto del cinema debba essere «il mondo, non la storia, non il racconto», come sintetizzava Rossellini, sorge forte l'esigenza di mettere proprio questo mondo sotto forma di racconto, di filtrarlo attraverso modelli narrativi. L'effetto è l'emergere della possibilità di entrare in relazione con una realtà strutturata, in cui tutte le vicende trovano la loro spiegazione.

Facciamo un esempio. La commedia anni Cinquanta opera proprio sotto questo segno. Il suo prendere le distanze dal neorealismo è sottile, non si tratta certo di una rottura. È un'uscita rispettosa, in punta di piedi, che prende consistenza nei primissimi anni del decennio, quando, con *Due soldi di speranza* (1951, Renato Castellani), viene alla luce il cosiddetto «neorealismo rosa». La novità del colore è certo da imputare alla piega sentimentaleggiante che le storie assumono, alla loro insita spensieratezza, al desiderio di riscattarsi con un sorriso dalla povertà. Insomma ancora in nome del realismo – i personaggi principali sono di modestissime condizioni sociali, gli esterni sono ripresi dal vero, gli interpreti tutti non professionisti -, ma con un briciolo di levità e di fiducioso ottimismo. Ma la novità non si esaurisce qui.

La tinta rosa stesa a più mani sul neorealismo è indice anche di un nuovo rapporto con il reale, per cui le regole sono dettate più dalla verosimiglianza che dalla verità: la commedia cioè, pur prendendo le mosse dal medesimo materiale che aveva fatto i film neorealisti, arriva ad un risultato totalmente differente, poiché opera una trasfigurazione del reale, lavorando su toni leggeri e rendendosi quindi più piacevolmente consumabile. Diventa cioè prioritario raccontare la realtà, piuttosto che restituirla, inventarla più che rifletterla, dar vita ad una forma espressiva, dove allo scrupolo della testimonianza subentri quello dell'affabulazione del materiale quotidiano.

Se dunque il neorealismo puntava, come nel caso emblematico di Zavattini-De Sica, ad un rifiuto della costruzione dell'intreccio, a valorizzare i tempi morti, e a inserire in una dimensione epicizzante anche la più comune e normale serie di gesti quotidiani, la successiva commedia valorizza in primo luogo il «tentativo di cantare la fenomenologia dell'epica quotidiana» (Brunetta, 1993, vol. III, p. 193). In altre parole se da un lato sono «le cose a raccontare», assecondando il loro ritmo e secondo la loro stessa natura, producendo così un effetto di cronaca degli eventi, dall'altro «le cose sono raccontate», ottenendo così un risultato vicino al cantar di gesta. Le due facce sono dunque l'*epos* come statuto della realtà e l'*epos* come modalità di resa della realtà.

In sostanza la commedia mette in scena inizialmente ancora i volti della strada, sconosciuti e comuni, sorseggia alla fonte del realismo, ma per puntare all'attestazione di un racconto al quale, come è noto, è concessa più di una licenza dalla verità. L'importante è che tutto assomigli al reale, e non che gli aderisca totalmente, ovvero che porti in sé frammenti di realtà riorganizzati secondo la logica della narrazione. Assecondare il potere del racconto, questo diventa esigenza

e necessità.

6.4 La modernità nel segno della commedia

La storia di Antonio e Carmela, protagonisti di *Due soldi di speranza,* inaugurando il filone del neorealismo rosa, viene a definire i primi passi della commedia anni Cinquanta. Ma il genere neonato si rivela subito di indole inquieta, e per questo non sosta a lungo nei luoghi paesani abitati da volti comuni. *Pane, amore e fantasia* (1953, Luigi Comencini), infatti, pur restando da una parte legato a questa ambientazione, tradisce la presunta marca di genere del protagonista qualunque, ospitando Vittorio De Sica, e creando con il suo rilancio *Pane, amore e gelosia* (1954, Luigi Comencini) un piccolo fenomeno di divismo – si pensi al gradito ritorno di Gina Lollobrigida, ma anche a quello di Tina Pica e di Marisa Merlini – che ha ben poco a che vedere con quel rapporto asettico spettatore-attore che la presenza di volti comuni instaura.

Un altro mutamento di rotta si ottiene poi con *Pane, amore e...* (1955, Dino Risi) dove vediamo il maresciallo Antonio Carotenuto, interpretato da Vittorio De Sica che oltre che autore neorealista negli anni Cinquanta fornisce ottime prove attoriali comiche, lasciare, oltre l'Arma, anche il paesino di Sagliena per stabilirsi a Sorrento. La commedia rivela così immediatamente un tratto distintivo, quello cioè di essere «nomade», ovvero di non stanziarsi a lungo nel medesimo luogo, ma di migrare di continuo, trasformandosi così, quasi improvvisamente, da paesana a cittadina o viceversa. Ed ecco appunto che conquistano lo schermo i giovani dei quartieri popolari romani di *Poveri ma belli* (1956, Risi), altro film capostipite di una fortunata serie segnata dai successivi *Belle ma povere* (1957, Risi) e *Poveri milionari* (1958, Risi).

Bisogna subito sottolineare come ogni racconto proposto, sia esso di ambientazione paesana o cittadina, indipendentemente dal generare un filone o meno, veda svilupparsi intorno a sé, quasi per contagio, un grappolo di racconti simili. Questo significa che ogni tipo di commedia continua a vivere anche se a fianco ne nasce un'altra con diversa fisionomia, e non si lascia pertanto assorbire e neutralizzare da un presunto percorso evolutivo di portata complessiva. L'itinerario si sfilaccia: il genere, di natura proteiforme, prende strade parallele e continua a praticarle contemporaneamente. Spieghiamoci meglio.

La commedia paesana non muore con la nascita della commedia cittadina: *La bella mugnaia* (1955, Mario Camerini) e *La nonna Sabella* (1959, Risi) con il suo seguito *La nipote Sabella* (1959, Giorgio Bianchi) possono essere citati come prova di un'irriducibilità dell'ambientazione campagnola. E d'altra parte in città la commedia c'era già stata prima che scendessero in campo i giovani di Risi: oltre che con le commedie di Luciano Emmer – *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952) e *Terza liceo* (1954) -, anche con *La bella di Roma* (1955, Comencini), *Peccato che sia una canaglia* (1955, Alessandro Blasetti) e *La fortuna di essere donna* (1956, Blasetti) ci si era trovati di fronte ad una realtà urbana. Insomma un nomadismo a tutti gli

effetti: non solo perché il corpo commedia passa da un luogo all'altro, ma anche perché sta in differenti luoghi nel medesimo momento. Un nomadismo esasperato che porta a una sorta di ubiquità.

E la fluidità del luogo non si gioca solo sull'asse città e campagna. Esplodono una serie di «racconti balneari», ambientati in luoghi di villeggiatura, dove le spiagge diventano spazi attraversati da storie parallele e gli alberghi territori segnati da sentieri incrociati: questo già in *Una domenica d'agosto* (1950, Emmer) e quindi in *Tempo di villeggiatura* (1956, Racioppi), in *Marisa la civetta* (1957) e in *Vacanze ad Ischia* (1957, Camerini), per non citare *La spiaggia* (1953) di Alberto Lattuada.

Nello stesso modo la commedia scopre la sua estrema duttilità anche nel ricoprire diverse temporalità della vita quotidiana; se si sofferma a tratteggiare le giornate lavorative dei suoi protagonisti – *Le signorine dello 04* (1954, Gianni Franciolini) – dedica anche ampio spazio ai giorni lieti del riposo, e non solo a quelli dichiaratamente vacanzieri – *Vacanze d'inverno* (1959, Camillo Mastrocinque) – ma anche, semplicemente, alla settimanale domenica, quando si va allo stadio – *Gli eroi della domenica* (1952, Camerini) e *La domenica della buona gente* (1954, Anton Giulio Majano) – oppure in spiaggia come appunto in *Una domenica d'agosto.* Quindi il tempo libero, con i suoi mille diversivi, non ultimo quello offerto dalla neonata televisione, come per *Domenica è sempre domenica* (1958, Mastrocinque), diventa una dimensione frequentata da un genere che sembra non darsi confini, ma dilatarsi a macchia d'olio in ogni spazio e in ogni tempo.

E non solo. La natura proteiforme, per così dire onnivora, di questo genere non si evince solo dal mutare dei luoghi, dall'affrontare diversi momenti della vita quotidiana, o dal presentare sia volti sconosciuti sia corpi fin troppo noti. La commedia è mutevole, seppur in maniera più mascherata, anche nelle idee, nel suo modo di sciogliere i nodi della vita. Uno per tutti: il matrimonio. Sposarsi può quindi diventare tanto l'obiettivo a cui tendere – un titolo fra tanti, *I sogni nel cassetto* (1956, Castellani) – ma anche la schiavitù da evitare, come sembrano affermare i protagonisti di *Giovani mariti* (1957, Mauro Bolognini), o di *Mariti in città* (1957, Comencini), oppure di *Mogli pericolose* (1958, Comencini). Insomma, la commedia, per assecondare la voracità della propria pulsione narrativa, non teme nemmeno di farsi trovare in contraddizione.

Indubbiamente anche il fatto di provare di frequente la formula del racconto a episodi – come accade ad esempio per *Altri tempi* (1952, Blasetti), per *Tempi nostri* (1954, Blasetti), per *Amore in città* (1953, Lizzani, Risi, Antonioni, Fellini, Maselli, Zavattini, Lattuada), per *Amori di mezzo secolo* (1953, Pellegrini, Pietrangelo Germi, Chiari, Rossellini) e per *L'oro di Napoli* (1954, De Sica), diventa un segno di questa propensione proteiforme della commedia: in questo caso, infatti, tale attitudine si risolve nell'offrire un racconto diversificato e sfaccettato che, pur restando vincolato ad un singolo film, prospetta diverse storie. Questa manovra viene peraltro messa in atto anche da commedie che, pur non essendo dichiaratamente a episodi, mettono in scena, grazie ad una coralità di personaggi, varie storie, seguendo i singoli protagonisti con percorsi narrativi personalizzati.

E veniamo dunque al punto di nostro interesse. La commedia italiana degli anni Cinquanta, che all'inizio del decennio successivo si trasformerà pienamente in «commedia all'italiana», presentando delle caratteristiche forti di stereotipia e facendo leva su un gruppo di attori – che, passando attraverso l'etichetta di «mostri», diventeranno delle vere e proprie maschere ricorrenti dell'italiano medio (tra questi Nino Manfredi, Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi) – rappresenta proprio in virtù della sua propensione a sperimentare soluzioni sempre nuove e divergenti un campo interessante per avviare il cinema italiano verso la strada della modernità. In seno alla commedia popolare infatti si aprono inedite strategie di narrazione che saranno poi raccolte negli anni Sessanta da una serie di autori che in modo consapevole porteranno il cinema italiano alla modernità. Pensiamo solo alla segmentazione lineare del racconto: il genere della commedia nella maggior parte dei casi non opta per una narrazione lineare, ma decide di frammentare il proprio racconto, assemblando frammenti autonomi, senza necessariamente esplicitare nessi di coerenza spazio-temporale o causale. Alla fine del decennio possiamo citare a titolo d'esempio un film come *Il sorpasso* (1962, Risi), costruito per l'appunto sulla giustapposizione di nuclei narrativi circoscritti, rappresentati dalle svariate tappe lungo il viaggio di Bruno (Vittorio Gassman) e di Roberto (Jean-Louis Trintignant). Un film come questo rappresenta al contempo un risultato e un punto di partenza: da una parte raccoglie le suggestioni offerte inconsapevolmente dalla commedia anni Cinquanta proprio nella direzione della frammentarietà, dall'altra le rielabora fino a risolverle consapevolmente, indicando una nuova strada per quel tipo di narrazione scomposta, deprivata dalla necessità di coerenza spazio-temporale, che sarà cifra della nostra modernità cinematografica.

Così accade anche per la narrazione plurifocale: la commedia suggerisce la costruzione di racconti corali, dove i punti di vista si moltiplicano e dove viene meno l'idea di un protagonista solitario e incontrastato. Come esito esemplare del decennio può essere preso *I soliti ignoti* (1958, Mario Monicelli), film costruito sulla sommatoria di singole vicende tra loro intrecciate. Anche in questo caso si arriva al volgere del decennio a formulare una proposta che verrà raccolta e rielaborata quale cifra stilistica: l'unicità del protagonismo, una volta smembrata in coralità, porterà a formulare quello stato di dissoluzione del soggetto come entità archetipica della narrazione, che farà la sua puntuale comparsa nel cinema immediatamente successivo. Il cinema degli anni Sessanta infatti metterà in scena personaggi svuotati da marche di coerenza, inconsistenti, sostanzialmente a pezzi.

Ed infine la questione del finale. Arrivando al termine degli anni Cinquanta, la commedia inizia a problematizzare i propri finali. Gli esiti diventano amari. Le vicende chiudono sostanzialmente irrisolte. Un esempio fra tanti *La grande guerra* (1959, Mario Monicelli): i due protagonisti, interpretati di nuovo da Gassman e da Sordi, dispiegano la loro energia comica lungo tutto il percorso del film per arrivare infine ad una sublime interpretazione tragica della morte, trasfigurando così il genere commedia in qualcosa di diametralmente opposto. Una chiusura a

sorpresa che di nuovo apre possibilità alternative alla narrazione: il cinema moderno degli anni Sessanta raccoglierà questo lavoro sui finali avviato dalla commedia, proponendo soluzioni tanto di chiara apertura, laddove le vicende narrate sembrano smarrire la propria soluzione, quanto di netto ribaltamento rispetto alle aspettative di genere, così da rendere i confini tra commedia e tragedia sempre più sottili.

Solo tre esempi, dunque, per capire quanto gli anni Cinquanta, pur rappresentando, come bene ha indicato Lino Micciché, «una rivoluzione dal corto respiro» rispetto al momento neorealista, siano stati un fertile terreno di sperimentazione per mettere a punto soluzioni alternative per la nostra cinematografia. La commedia italiana e poi, una volta raggiunta una maggior razionalizzazione produttiva grazie a fenomeni di stereotipia, anche la commedia all'italiana hanno avuto il merito di lavorare in questa direzione, provando nuove strategie di narrazione ed allenando una serie di autori o di semplici addetti ai lavori a cimentarsi in nuove modalità espressive.

Capitolo 7 - Il cinema d'autore europeo degli anni Cinquanta e Sessanta

di Dario Tomasi

Nel periodo che va dall'esaurirsi della spinta propulsiva del neorealismo italiano alla nascita delle *nouvelles vagues* grosso modo nel corso degli anni Cinquanta, il cinema europeo vive un momento di stasi, in cui la concorrenza del cinema hollywoodiano sembra difficilmente contenibile, non solo sul piano del mercato, ma anche su quello della qualità. L'assenza di un movimento innovatore, espressione in qualche modo di una collettività, in grado di polarizzare l'attenzione del mondo del cinema, è tuttavia in parte compensata dalla presenza, sul piano internazionale, di un ristretto gruppo d'autori il cui cinema s'impone sugli schermi di tutto il mondo attraverso opere assai rigorose che, talvolta, danno vita a veri e propri casi culturali, in grado cioè di imporsi nel mondo dei media e in quello dei costumi, ben al di là dell'ambito strettamente cinematografico. Il fenomeno, nel suo complesso, riuscirà a protrarsi e, addirittura, ad intensificarsi anche nel decennio successivo, correndo a fianco a quello dei film delle *nouvelles vagues* vere e proprie, in un fertile rapporto di scambi e reciproche contaminazioni che darà vita al cosiddetto cinema della modernità.

Anche se la nozione di cinema d'autore sarà, in sede teorica, sviluppata soprattutto in Francia nel dibattito tenutosi sui «Cahiers du Cinéma» nel corso degli anni Cinquanta, l'idea che il regista fosse il responsabile principale dei diversi

aspetti della lavorazione di un film e dei suoi esiti finali era già stata in più sedi sostenuta. E che questo regista potesse essere considerato a tutti gli effetti un autore, con una propria poetica e stilistica, al pari di un romanziere, era un dato già di fatto inscritto nella storia del cinema. E a questo proposito sarebbe sufficiente citare i nomi e le opere di Sergej M. Ejzenštejn, Carl Theodor Dreyer o Jean Renoir per averne una prova evidente. Tuttavia è proprio nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta che alcuni registi di diversi paesi s'impongono contemporaneamente sul piano internazionale, riuscendo a conquistarsi un'attenzione nel mondo dei media sino allora sconosciuta o quasi per un regista cinematografico. Autori come Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Akira Kurosawa o Jacques Tati sono investiti di riconoscimenti culturali che ne fanno indiscutibilmente degli artisti veri e propri.

Gli elementi che tengono insieme questo gruppo di autori e opere possono essere così individuati:

- il lavoro del regista si estende a tutte le fasi della lavorazione del film, dall'ideazione al montaggio definitivo, con particolare attenzione al momento della sceneggiatura che spesso è da questi firmata o co-firmata;
- i film d'autore si caratterizzano per una complessità di contenuti, spesso di non facile lettura, che liberano il cinema da ogni residuo commerciale, facendo del film un oggetto culturale a tutti gli effetti, alla pari di un romanzo o un dramma teatrale;
- anche sul piano dello stile, i film d'autore si caratterizzano per una particolare originalità espressiva, che, pur non rinunciando alla dimensione narrativa, muove il cinema nell'ambito di territori inesplorati, al di fuori degli ambiti di rappresentazione che hanno dominato il cinema classico;
- la complessità dei contenuti e l'originalità delle forme espressive impone un nuovo tipo di spettatore, la cui funzione principale non è più ricreativa, bensì legata a un accrescimento culturale; inoltre lo spettatore non può più instaurare un rapporto passivo col film, ma deve in qualche modo giocare un ruolo attivo per decifrarne la ricchezza semantica e la complessità culturale;
- il film d'autore è tale anche perché inserito in un'opera complessiva, quella formata dagli altri film dello stesso autore, di cui riecheggia e ripropone forme e contenuti che appunto lo rendono riconoscibile e identificabile come un film di Buñuel piuttosto che di Bergman.

In questo capitolo introdurremo quattro dei principali autori del cinema europeo degli anni Cinquanta e Sessanta (Buñuel, Bergman, Robert Bresson e Tati), mentre gli autori italiani ed asiatici saranno trattati nei capitoli dedicati a quelle cinematografie (vedi capp. 6, 8, 10-11).

7.1 Luis Buñuel e «Viridiana»

Dopo il suo esordio surrealista, Luis Buñuel si trasferisce dapprima negli Stati Uniti, a Hollywood, dove lavora come direttore di doppiaggio, e poi, nel dopoguerra, in Messico, dove riprende il suo lavoro di regista. La gran parte dei film messicani di Buñuel sono opere su commissione, concepite, scritte e dirette nell'ambito dell'industria cinematografica di quel paese. Tuttavia in quasi tutti i venti film, che egli realizzò fra il 1946 e il 1965, ritroviamo quel gusto dissacratorio, quell'ironia, quell'esplicito attacco ai valori dominanti della società borghese che segnano indelebilmente il suo cinema. Già nel 1950 con *I figli della violenza* (*Los olvidados*) il suo nome ritorna a circolare in Europa, attraverso un film sull'infanzia abbandonata di Città del Messico, che qualcuno lesse come un'opera neorealista ma che in realtà aveva ben poco a che fare con il cinema italiano del secondo dopoguerra, non solo per la forte dimensione onirica – un tratto che caratterizza tutta l'opera del regista – ma anche per la sua cinica e dura rappresentazione di un'infanzia che non può fare altro che reagire alla violenza del mondo che la circonda con altrettanta brutalità, senza speranza né vittimismo. Altre opere importanti, e squisitamente bunueliane, del periodo messicano sono *Estasi di un delitto* (*Ensayo de un crimen*, 1955), film sull'atto mancato e sulle contraddizioni di un'educazione borghese che spinge l'individuo ad agire come un criminale, *Nazarin* (*id.*, 1957), sul fallimento delle buone intenzioni e sull'inadeguatezza della religione cattolica una volta che questa si confronta con la realtà e *L'angelo sterminatore* (*El àngel exterminador*, 1962), dissacrante ritratto di un gruppo di borghesi che si ritrova imprigionato, senza alcuna ragione logica, nella sala delle feste di un elegante palazzo e le cui convenzioni di rispettabilità vengono progressivamente meno.

Prima de *L'angelo sterminatore*, Buñuel aveva già fatto ritorno in Europa con *Viridiana* (*id.*, 1961) girato nella Spagna di Franco e premiato al Festival di Cannes. Il successo del film, che, come vedremo meglio più avanti, sancisce la sconfitta definitiva del modello cristiano e dà corpo ad una dissacrante sconsacrazione dell'iconografia cattolica, favorì non solo l'effettiva scoperta del cinema messicano del regista, ma pose anche le premesse del suo rientro nel circuito del cinema d'autore internazionale.

Si apre così l'ultimo periodo del cinema di Buñuel contrassegnato da una maggior compostezza formale, per quanto sempre indifferente alle norme dominanti e radicalmente alieno ad ogni estetismo, un cinema caratterizzato da una messa in scena volutamente semplice, priva di fronzoli, fatta di inquadrature relativamente lunghe e di movimenti di macchina a seguire quelli dei personaggi.

Nei film europei del regista – che si avvale della costante collaborazione dello sceneggiatore Jean-Claude Carrière – ritroviamo la sua matrice surrealista, lo spirito anarchico, il gusto iconoclasta, la violenza antiborghese e anticattolica, l'attenzione a temi d'ordine psicanalitico – come quelli dell'atto mancato, del desiderio e della sessualità in tutte le sue forme -, la dialettica di Eros e Thanatos e quella di realtà e fantasia.

Dialettica, quest'ultima, che incide radicalmente sulla struttura narrativa di quest'insieme di film che privilegiano il ricorso a sequenze oniriche – talvolta svelateci come tali solo al momento dell'epilogo -, fatti irrazionali, misteri privi di alcuna spiegazione, sviluppi apparentemente casuali, libere associazioni, ripetizioni, digressioni, racconti corali e incastri d'episodi.

A seguire *Viridiana* e *L'angelo sterminatore* arrivano così alcuni dei capolavori del regista come *Bella di giorno* (*Belle de jour,* 1967), ritratto di una borghese apparentemente frigida, che sfoga prostituendosi le proprie pulsioni erotiche, *Tristana* (*id.,* 1970), storia di una donna che da vittima si trasforma in carnefice e uccide il suo vecchio amante, *Il fascino discreto della borghesia* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972) e *Il fantasma della libertà* (*Le fantôme de la liberté,* 1974), film, questi ultimi due, dalla dimensione corale, che portano alla dissoluzione del concetto di personaggio e all'ironica e claustrofobica rappresentazione della classe borghese come di una realtà ormai ridotta all'impotenza e dove la nozione stessa di libertà ha ormai perso ogni senso.

Si tratta anche di un insieme di film in cui Buñuel riprende e approfondisce il discorso sull'inconscio e la dimensione onirica che aveva già caratterizzato i suoi esordi. Contrariamente a quel che solitamente accade, Buñuel non distingue visivamente il mondo dei sogni da quello della realtà, filmando entrambi attraverso modalità di rappresentazione ordinarie ed evitando di ricorrere, per quel che riguarda l'universo onirico, all'uso, altrove assai frequente, di sovrimpressioni, dissolvenze incrociate, immagini sfocate, obbiettivi grandangolari ed effetti sonori che in qualche modo distinguano tali momenti dal resto della rappresentazione. Secondo una logica squisitamente surrealista, Buñuel fonde realtà e sogno in un'unica dimensione dove ogni confine è eliminato a favore di un unico flusso di suoni e immagini che altro non è che la messinscena dell'inconscio. Di fronte a un film del regista, come accade per *Bella di Giorno*, lo spettatore non è sempre in grado di capire se ciò che vede sullo schermo appartiene all'una o all'altra delle due dimensioni. I segni che il regista ci offre sono spesso ambigui e parziali: il tintinnio di alcuni campanellini o il miagolio di alcuni gatti, associati una prima volta ad un sogno rappresentato in modo esplicito, potrebbero essere lì ad indicare, in altre sequenze, una realtà onirica, o forse semplicemente una fantasticheria, ma, il più delle volte si tratta solo di una possibilità e non di una certezza. E così, nel finale del film, l'improvvisa guarigione del marito della protagonista, non può essere attribuita a qualsivoglia dimensione oggettiva, sia essa quella della realtà o quella dei sogni, ma piuttosto ad un universo altro dove entrambe le dimensioni si incontrano, quello della surrealtà. Altrove, come accade in *Il fascino discreto della borghesia*, Buñuel quasi si diverte, giocando con lo spettatore come il gatto fa col topo, e mettendo in scena un sogno che al suo interno contiene un altro sogno, con tanto di risveglio di un personaggio, ricorrendo così a una struttura a scatole cinesi in cui ancora una volta ogni termine di riferimento è eliso e lo spettatore è costretto a confrontarsi con un mondo che sembra quasi volerlo deridere mentre

lo priva di ogni certezza.

Viridiana è, come abbiamo già visto, il film che rilancia Buñuel nel panorama del cinema internazionale d'autore. Il soggetto riprende, nelle sue linee di fondo, quello di *Nazarín*. Anche in questo caso, infatti, si tratta di una sorta di *imitatio Christi* destinata al fallimento. Viridiana è una giovane novizia che, prima di prendere i voti, va a far visita allo zio Don Jaime, suo benefattore. Alla vista della donna, l'uomo se ne innamora – anche a causa della sua somiglianza con la moglie morta nel giorno delle nozze, in un tipico esempio di atto mancato alla Buñuel – e arriva quasi ad abusare di lei. Quando Viridiana riparte per il convento, Don Jaime si toglie la vita. La giovane donna decide allora di trasformare la ricca casa dello zio in una comunità di reietti. I mendicanti che raccoglie non ne vorranno però sapere della parola di Dio e nel corso di una festa, che si trasforma in un'orgia, daranno sfogo alla loro violenza anche contro la benefattrice.

In questo drammatico apologo si ritrova tutto il cinismo di Buñuel e, in particolare, il tema a lui caro dell'inefficacia della carità e della virtù, che non solo non producono alcun effetto positivo, ma finiscono col generare il male. Come è proprio di Buñuel, l'assunto del film non è sviluppato attraverso un'opera a tesi, bensì tramite le forme del melodramma, che fungono a sostegno di una storia che disegna, fra le altre cose, il passaggio da una decadente aristocrazia della terra, rappresentata da Don Jaime, a una più razionale borghesia, incarnata dal figlio Jorge, che cerca di trasformare la proprietà in una vera e propria azienda agricola, e al cui pratico cinismo finirà per conformarsi anche la stessa Viridiana.

Feticismo e desiderio sessuale sono altri tipici motivi bunueliani presenti nel film come testimoniano, fra le tante, la scena in cui Don Jaime tenta di calzare le scarpine di raso della moglie scomparsa e quella in cui osserva a lungo le gambe scoperte di Viridiana sonnambula.

Il mondo di Don Jaime e quello dei mendicanti, privi della benché minima riconoscenza verso la loro benefattrice, non sono affatto contrapposti fra loro, se non sul piano della forma, e la brutale orgia dei secondi non è che l'espressione più caricata degli stessi desideri e pulsioni che muovono l'anziano proprietario terriero («logica» cui non si sottrae nemmeno Jorge, come testimonia la sua relazione con la governante).

Viridiana è, sul piano della sconsacrazione dell'iconografia cattolica, uno dei film estremi di Buñuel, come testimonia, su tutto, quel tipico sberleffo surrealista rappresentato dall'inquadratura dei mendicanti a tavola costruita a perfetta imitazione de *L'ultima cena* di Leonardo, piano che precede di poco lo scatenarsi dell'orgia accompagnata dalla musica dell'*Alleluia* di Haendel.

7.2 Ingmar Bergman e «Il settimo sigillo»

Figlio di un pastore protestante, la cui rigida educazione avrà un peso non

indifferente nella sua poetica, Ingmar Bergman nasce in Svezia nel 1918. Dopo aver lavorato come regista teatrale, attività che non abbandonerà mai nel corso della carriera, dirige il suo primo film, *Kris* (t.l. Crisi), nel 1945, mettendo in scena la storia di una ragazza che, dopo varie peripezie, ritrova la propria madre. Il film può essere considerato il primo capitolo di un'iniziale serie di opere dedicate al mondo dei giovani e alle loro inquietudini esistenziali.

Progressivamente i soggetti dei film di Bergman abbandonano le iniziali specificità generazionali, per guardare all'uomo e alla sua anima, cogliendone la dimensione esistenziale nei rapporti con sé e gli altri, con una particolare attenzione al tema delle inquietudini religiose e del rapporto con Dio, visto spesso come un'entità assente che non è in grado di rispondere al richiamo dell'uomo.

Nella prima metà degli anni Cinquanta realizza un buon numero di film in cui i ritratti femminili prendono il sopravvento su quelli maschili, i drammi si alternano alle commedie, i sentimenti dei protagonisti diventano il pretesto per un'accurata indagine sulla natura umana. Nel 1956 e nel 1957 dirige due dei suoi capolavori: *Il settimo sigillo* (*Det sjunde inseglet*) e *Il posto delle fragole* (*Smultron stället*). Il secondo dei due film, interpretato dal regista svedese Victor Sjöström , racconta la storia di un uomo anziano che, sapendosi vicino alla fine, ripercorre in un lungo viaggio, sia fisico sia interiore, i luoghi della propria vita, in un'accurata meditazione sul senso stesso dell'esistenza umana, attraversata da sogni, incubi e ricordi, dove realismo ed espressionismo si incrociano ripetutamente, come accade in molti altri film del regista.

Grazie a queste due opere, Bergman diventa una delle figure più apprezzate nel panorama del cinema d'autore internazionale, posizione che rafforzerà coi suoi film successivi degli anni Sessanta e Settanta, in cui tenderà ad una maggiore stilizzazione, a concentrare le sue storie in pochi ambienti – spesso spogli, se non esplicitamente astratti – e personaggi, caricando le proprie immagini di significati ulteriori attraverso un accorto lavoro sulle parole e i silenzi, i volti e gli sguardi, con una particolare attenzione all'uso della luce – anche grazie all'intensa collaborazione col direttore della fotografia Sven Nykvist – e dei primi piani. Proprio queste caratteristiche fanno della sua opera uno straordinario esempio di «cinema da camera», in cui Bergman riprende tanto il dramma intimo di August Strindberg, quanto la tradizione del Kammerspiel cinematografico tedesco.

Assai importante diventa così il suo lavoro con gli attori – spesso gli stessi che ritornano di film in film – che egli considera il materiale più prezioso di cui un regista possa disporre e che talvolta invita a rivolgersi verso la macchina da presa e, attraverso essa, allo spettatore.

I temi che di volta in volta il regista affronta nei suoi film – dal tradimento alla perdita della fede, dalle crisi adolescenziali alle paralisi creative, dalla ricerca di Dio alle difficoltà coniugali – diventano sempre e innanzitutto l'occasione per una sofferta e complessa meditazione sul senso della vita e della natura umana.

Come in uno specchio (*Såsom i en spegel*, 1961), *Luci d'inverno* (*Nattvardsgästerna*, 1962) e *il silenzio* (*Tystnaden*, 1963) costituiscono una sorta di trilogia religiosa. Il primo dei

tre film mette in scena i temi dell'ipocrisia e della falsità, dell'incomprensione e del mal di vivere attraverso la storia di quattro personaggi in vacanza su un'isola del Baltico; il secondo narra la storia di un pastore d'anime in crisi, incapace di comprendere Dio, sé e gli altri, alla ricerca di un senso da dare all'esistenza umana; il terzo immagina il viaggio di due sorelle in un paese straniero che diventa il riflesso della loro solitudine, angoscia e repressione degli istinti, un mondo dove la realtà appare sempre più enigmatica e Dio sempre più invisibile.

Tra i film più radicali di Bergman c'è *Persona* (*id.*, 1966), un altro dramma da camera che si muove fra una stanza d'ospedale e una spiaggia e si concentra su due donne, un'attrice afasica e la sua infermiera, che si specchiano l'una nell'altra sino a confondersi fra loro, in un'evidente metafora dei temi del doppio e della crisi d'identità. I riferimenti presenti al cinema – l'immagine della pellicola che si brucia nel proiettore – e alla televisione – i servizi dal Vietnam, quelli sui bonzi che si danno fuoco – hanno fatto del film uno dei «classici» del cinema della modernità.

Bergman continuerà il suo lavoro con notevole intensità anche nel corso degli anni Settanta, riproponendo con insistenza i suoi temi centrali, ma cercando anche di dar loro una forma nuova, come testimonia la narrazione per blocchi isolati e l'uso del colore in *Sussurri e grida* (*Viskningar och rop,* 1973) e i modi del film inchiesta in *Scene da un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1974). Ilprimo dei due film è ancora un dramma da camera su quattro donne in attesa della morte per cancro di una di loro; il secondo, invece, è la crudele ed esasperata analisi di una crisi coniugale, girato originariamente per la televisione.

L'ultimo grande film di Bergman, considerato da molti un'opera testamento, una ricapitolazione della sua vita e della sua arte, è *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1983), che ripercorre le vicissitudini di una grande famiglia agli inizi del secolo in una storia di cupi conflitti dove la realtà si trova a convivere fianco a fianco col mondo dei sogni e della fantasia.

È *Il settimo sigillo* il film che, come abbiamo visto, fa di Bergman uno dei grandi autori del cinema internazionale. Ispirato a un testo teatrale del regista stesso, *Pittura su legno*, del 1954, all'iconografia medievale, ai *Carmina Burana* di Carl Orff, al dipinto *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Dürer e ad altre fonti ancora, il film è presentato al Festival di Cannes del 1957, dove ottiene, insieme a una vasta eco, il Premio speciale della giuria. Di ritorno da una Crociata, il cavaliere Antonius Block, accompagnato dal suo scudiero Jöns, incontra la Morte che gli dice che la sua ora è giunta. L'uomo riesce però a protrarre il momento fatale, sfidando la Morte ad una lunga partita a scacchi. Nel viaggio verso casa, il cavaliere incontra una famiglia di saltimbanchi, formata dall'attore Jof, la moglie Mia e il loro figlioletto. Altre tappe segneranno il loro cammino: come quelle dell'incontro con una processione di flagellanti o con una ragazza ritenuta una strega e prossima al rogo. Block perderà la sua partita a scacchi con la Morte, ma, grazie ad uno stratagemma, riuscirà ad impedire che questa porti via con sé anche il saltimbanco Jof e la sua famiglia.

Il titolo del film è ripreso dall'Apocalisse di Giovanni e si riferisce così all'imminenza della fine del mondo. Il settimo sigillo è l'ultimo, quello la cui rottura permette la rivelazione della parola di Dio. Al centro della storia c'è il personaggio del Cavaliere che ha combattuto alle crociate in nome di Dio ma che ora vede la propria fede vacillare («Perché non è possibile cogliere Dio con i propri sensi... Voglio che Dio mi tenda la mano e scopra il suo volto nascosto e voglio che mi parli... Nessuno può vivere sapendo di dover morire un giorno come cadendo nel nulla, senza speranza»). La partita a scacchi con la Morte rappresenta proprio il tentativo di Block di trovare una risposta a questi angosciosi dubbi, che in parte otterrà riuscendo a salvare la vita del saltimbanco e dei suoi familiari, dando così un senso — anche se parziale – alla sua vita e alla lotta contro la Morte. L'angoscia esistenziale e le inquietudini religiose di Block fanno del personaggio un vero e proprio modello di molti dei protagonisti dei film a venire di Bergman.

Al personaggio del Cavaliere, *Il settimo sigillo* affianca e contrappone quelli dello scudiero e del saltimbanco: il primo indifferente, materialista, lucido e beffardo, il secondo semplice, ingenuo, spontaneo e sognatore. Sarà solo quest'ultimo, grazie allo stesso Block, ad ottenere la salvezza. Quello che il Cavaliere non ha trovato in Terrasanta, trova invece nella semplicità della vita del saltimbanco e dei suoi familiari, come testimonia la serenità dell'emblematica scena in cui divide con questi le fragole e il latte che gli sono offerti, trovando così, per un breve momento, quella pace interiore di cui era, sino ad allora, vanamente alla ricerca.

7.3 Robert Bresson e «Pickpocket»

Autore di un numero limitato di film, undici in quarant'anni di attività, Robert Bresson, nato nel 1907, non ha raggiunto presso il grande pubblico la popolarità di un Buñuel, un Bergman, un Fellini o un Kurosawa, ma, grazie al rigore e alla pregnanza del suo cinema, è stato una vera e propria bandiera di vasti settori della critica più avanzata – come, ad esempio, quella francese dei «Cahiers du Cinéma».

Sin dai suoi primi film, come *Perfidia* (*Les dames du Bois de Boulogne*, 1945), ispirato a *Jacques le Fataliste* di Denis Diderot, con dialoghi di Jean Cocteau, sono evidenti alcune caratteristiche essenziali del suo cinema: l'economia formale e il pudore estetico che determinano uno stile spoglio ed essenziale, il rifiuto di qualsivoglia effetto di spettacolarizzazione e delle regole dominanti il cinema di finzione, la volontà di andare al di là della superficie delle cose per coglierne invece l'essenza – a volte attraverso un semplice gesto o sguardo -, l'invito rivolto allo spettatore ad instaurare un rapporto razionale con gli eventi e i personaggi rappresentati. Il tutto in una storia fatta di inganni, amori e tradimenti che sarebbe potuta facilmente scivolare nei *cliché* del melodramma.

È ancora un testo letterario, l'omonimo romanzo di Georges Bernanos, a ispirare il film successivo di Bresson, *Il diario di un curato di campagna* (*Le journal d'un curé de campagne*, 1951), in cui la vita quotidiana di un prete «senza qualità», in lotta

con i propri tormenti interiori, è rappresentata in lunghe scene dal carattere austero e contemplativo, senza alcun compiacimento formale, una recitazione sommessa e un dialogo ridotto all'essenziale. La modernità del film è attestata anche dalla dimensione esplicita che viene ad assumere la sua origine letteraria, attraverso l'iterata rappresentazione delle pagine del diario del curato – della sua mano che scrive, della penna e del calamaio – che ripropongono lunghi passi del romanzo. Il film spingerà ampi settori della critica ad interpretare l'opera del regista all'insegna della sua religiosità e spiritualità.

L'originalità espressiva di Bresson sembra radicalizzarsi ulteriormente in *Un condannato a morte è fuggito* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956), che narra la storia «vera» e «senza ornamenti» – come «recita» la didascalia iniziale del film – dell'evasione da un carcere nazista di un partigiano della Resistenza francese. Il tema della lotta al nazismo è posto, però, in secondo piano e ad essere in gioco è il più astratto tema del rapporto fra l'uomo e la libertà. Bresson registra fenomenologicamente fatti e accadimenti, ricorre ad attori non professionisti, spoglia le immagini di tutto ciò che non ritiene essenziale, ricorre insistentemente a primi piani, dettagli e particolari che ci mostrano il volto del protagonista, le sue mani, lo sguardo e i diversi oggetti che egli usa per tentare la fuga.

Per quanto la dimensione religiosa continuerà a giocare un peso importante nel cinema di Bresson, i film che egli gira negli anni successivi – come, ad esempio, *Mouchette* (*id.,* 1967), sempre da Bernanos, e *Così bella e così dolce* (*Une femme douce*, 1969), da un racconto di Fëdor Dostoevskij – assumono un tono maggiormente laico, segnato dal pessimismo della ragione, da un'attenzione materialistica ai fatti.

I suoi personaggi, spesso dei giovani, sono sempre più alla deriva, con una vocazione quasi istintiva al suicidio. Essi si muovono nel mondo che li circonda come dei sonnambuli, senza trovare risposte a domande che forse non sono nemmeno in grado di formulare. Sono, quelli di Bresson, personaggi opachi, che non si offrono a una lettura psicologica, ma sono semplicemente osservati dall'esterno, scomposti in una serie di piani che insieme ai volti ci mostrano mani, gambe, spalle, nuche. Allo stesso modo l'ambiente è rappresentato non con piani d'insieme bensì tramite immagini parziali che, messe in successione, invitano lo spettatore a costruire da sé lo spazio della storia.

Anche l'attesa gioca un ruolo fondamentale nei suoi film, cosa evidente nell'uso insistito dei piani vuoti che precedono o seguono le entrate e uscite di campo dei personaggi, così come nel gioco delle ripetizioni di gesti e comportamenti, che dà ai suoi film un andamento ciclico e cerimoniale, in cui ciò che accade è solo in minima parte determinato dalla volontà dei personaggi. L'austerità del suo stile è evidente anche sul piano strettamente narrativo come testimoniano le frequenti ellissi, i vuoti del racconto, che prosciugano la storia, puntano all'essenziale e impongono allo spettatore un ruolo vigile e attivo.

Gli ultimi due film di Bresson, *Il diavolo probabilmente...* (*Le diable probablement...,* 1978) e *L'argent* (*id.,* 1983) ribadiscono l'austerità dello stile del regista, il prosciugamento operato sulle strutture del linguaggio e del racconto filmici e

inaspriscono il suo pessimismo attraverso due storie di morte e disperazione in cui il male esiste sì come entità metafisica, ma anche attraverso incarnazioni ben identificabili come quelle della società dei consumi e del denaro.

Pickpocket (*id.,* 1959) è certamente uno dei film più rappresentativi dell'opera di Bresson e considerato, insieme ai coevi *Hiroshima, mon amour* (*id.,* 1960, Alain Resnais), *Fino all'ultimo respiro* (*À bout de soufflé,* 1960, Jean-Luc Godard) e *L'avventura* (1960, Michelangelo Antonioni), un testo chiave del cinema moderno. Protagonista della storia è Michel, un giovane borsaiolo che crede, attraverso questa scelta, di reagire all'oppressione della società. Ogni volta che decide di abbandonare la sua «professione» l'incontro con un diavolo tentatore lo riporta sui suoi passi. Alla fine sarà arrestato, ma sarà proprio in prigione che scoprirà di amare ed essere amato da Jeanne, una ragazza conosciuta in precedenza. Il film si chiude sulla frase del protagonista – «Oh Jeanne per giungere fino a te che strano cammino ho dovuto intraprendere» – a evidenziare quell'impenetrabilità del destino o del caso comune a molte delle storie narrate dal regista.

La prima immagine del film mostra la mano di Michel che su un foglio scrive la propria storia, in un evidente rimando sia a *Diario di un curato di campagna* (la scrittura), sia a *Un condannato a morte è fuggito* (il lavoro delle mani). *Pickpocket* riprende altri aspetti dei film precedenti del regista, come l'idea della grazia conclusiva, che in qualche modo salva il protagonista (in un ottimismo di fondo che sarà poi abbandonato nell'opera successiva) e la recitazione degli attori, dove i personaggi, senza intonazione alcuna, sussurrano più che parlare, quasi rivolgendosi solo a se stessi, al limite del monologo interiore.

Pickpocket guarda però anche avanti, soprattutto per ciò che concerne il lavoro del montaggio; qui, infatti, si realizza già compiutamente quello spezzettamento degli spazi e quella frammentazione dei corpi che saranno una delle caratteristiche essenziali dell'estetica bressoniana. Si vedano in particolare le sequenze dei borseggi, su tutte quella della Gare de Lyon dove la frenesia del lavoro del ladro è simile a quella del cineasta che gira, nelle stesse condizioni della *nouvelle vague* (in mezzo alla folla), un capolavoro di composizione (primissimi piani, piani medi), di movimenti di macchina (panoramiche o carrellate laterali molto brevi) e di ritmo (concatenamenti «diabolici» di montaggio).

7.4 Jacques Tati e «Playtime»

Attore oltre che regista, Jacques Tati, nato nel 1908 e formatosi nel mondo del cabaret, esordisce alla regia cinematografica all'età di quarant'anni con *Giorno di festa* (*Jour de fête*, 1949), film che già definisce molti aspetti della sua poetica e stilistica ancora a venire. Ancor più di Bresson, Tati realizzò un numero limitato di film, sei in ventiquattro anni, sia per alcune difficoltà di ordine produttivo e commerciale, sia per la meticolosità con cui lavorava ai suoi progetti. Il suo cinema

si richiama esplicitamente alla grande tradizione della comicità dei tempi del muto e, in particolare, all'opera di Buster Keaton. Ciò è testimoniato, essenzialmente, dall'attenzione alla dimensione mimica, dalla predominanza che assume il rapporto comico che il suo personaggio instaura con gli oggetti e gli ambienti, spesso ostili e irriducibili alla sua volontà, dalla dimensione afasica del suo antieroe che si limita tutt'al più a bofonchiare pochi monosillabi o brevi frasi incomprensibili.

A partire dal suo secondo film, *Le vacanze di Monsieur Hulot* (*Les vacances de Monsieur Hulot,* 1953), ambientato in una località turistica della Bretagna, Tati introduce il suo personaggio ricorrente: Monsieur Hulot, con la sua figura allampanata, i movimenti sincopati, il passo incerto, l'andatura goffa, l'espressione spaesata. Come un alieno gettato suo malgrado sulla terra, Hulot è incapace di fare proprie le regole e i modi di comportamento che regolano la società che lo circonda ed in questo modo finisce col rivelarne le contraddizioni e i paradossi, l'assurdo e il grottesco.

Il bersaglio privilegiato di Tati è la piccola borghesia, osservata nei suoi riti quotidiani, nelle piccole cose di tutti i giorni, attraverso cui egli offre di essa uno spaccato satirico e, nello stesso tempo, quasi sociologico. Esemplare a questo riguardo è *Mio zio* (*Mon oncle*, 1958) che si costruisce sull'opposizione fra il mondo antico di Hulot e quello ipertecnologicizzato dei coniugi Arpel, che vivono in una casa ultramoderna che finisce col condizionare ogni loro gesto e comportamento. Il film si configura così come il ritratto ironico di una borghesia che tenta di apparire a tutti i costi moderna e al passo coi tempi. A questa logica si sottraggono solo Hulot e il piccolo Gérard, il figlio di nove anni degli Arpel: sono il poeta e il bambino che possono salvare il mondo dal ridicolo e dalla disumanizzazione. Il film diventa il maggior successo di Tati anche grazie al premio Oscar per il miglior film straniero.

Il regista si mette così al lavoro per il suo progetto più ambizioso, *Playtime* (*id.*, 1967), che lo impegnerà per quasi dieci anni e in cui radicalizzèrà la sua polemica contro i falsi miti della società contemporanea, del modernismo e del consumismo. Costruisce un'intera città alle porte di Parigi («Tativille», che il regista sperava poi di poter trasformare in studi cinematografici), gira in 70 mm e con un suono stereofonico a cinque piste. Ne nasce un vero e proprio kolossal che purtroppo si rivelò troppo avanti rispetto ai tempi e si tramutò in un clamoroso insuccesso commerciale che nei fatti pose sostanzialmente fine alla carriera di regista di Tati (che comunque in seguito realizzò ancora due film).

La comicità di Tati nasce dall'osservazione dei fatti quotidiani e si sviluppa in diverse direzioni: dal bozzettismo di alcuni personaggi agli effetti *burlesque*, derivati dalla tradizione *slapstick*, spesso attraversati da una ricercata vaghezza poetica, da una vena di malinconia e da un gusto a volte surreale. I suoi film sono spesso privi di un vero e proprio centro drammatico, la narrazione tende a sfaldarsi, alternando esilaranti gag a momenti che non è eccessivo definire di pura contemplazione. A tenere insieme questa narrazione frammentata ed ellittica sono il personaggio, l'ambiente, i temi di volta in volta dominanti e ricorrenti. Questo modo di

organizzare il racconto, se da una parte si ricollega a una certa tradizione comica – i lungometraggi di Keaton, come quelli di Chaplin – dall'altra conferisce ai film di Tati un inequivocabile sapore moderno.

Si è già detto che il personaggio di Hulot quasi non parla, ed in generale tutti i film di Tati sono delle commedie non verbali, bensì visive ed acustiche, dove il rumore – la Cenerentola del sonoro – viene ad assumere spesso un ruolo di primo piano. Il regista privilegia le inquadrature lunghe, i piani in profondità, colloca spesso elementi rilevanti per lo sviluppo delle gag ai margini e sul fondo dell'inquadratura, fa accadere contemporaneamente più cose sullo schermo, lavora ripetutamente sulle dialettiche di campo e fuori campo, sfrutta espressivamente il sonoro su più piani, attraverso il mutamento delle fonti e dell'intensità acustica per orientare l'attenzione dello spettatore all'interno di un'immagine composita e plurisignificante. In questo senso il suo cinema è stilisticamente uno dei più originali e ricchi fra quelli sviluppatisi nell'ambito del cinema internazionale d'autore.

Playtime è, come abbiamo visto, il film più ambizioso e maledetto fra quelli diretti da Tati. Il soggetto verte sull'incontro di Monsieur Hulot con un gruppo di turisti americani in visita a Parigi. Sul piano della struttura narrativa, il film è agevolmente divisibile in due parti: la prima ambientata presso una sorta di grande esposizione universale, la seconda in un ristorante, in occasione della sua serata inaugurale. Il primo dei due spazi è un universo di vetro e cemento armato in cui è più facile perdersi che trovarsi, il secondo è un locale disperatamente alla moda in cui tutto va tragicamente per il verso sbagliato.

Tati prosegue e sviluppa qui il suo discorso critico sulla società dei consumi e la modernità, oltre a trovare una definizione quasi perfetta del suo stile audiovisivo. Può essere un esempio di tutto ciò la scena in cui Hulot si trova nella sala d'attesa di un moderno complesso d'uffici. La sala, tutta vetri, si trova a lato di una strada trafficata del centro e, quando inquadrata dall'esterno, i rumori fastidiosi dei motori «riempiono» l'inquadratura. Sul marciapiede ecco passare degli impiegati con le loro valigette 24 ore, gli uni identici agli altri, sembrano tutti usciti da un quadro di Magritte. Dentro la sala d'attesa, Hulot appare già come un animale in gabbia. La sua incapacità di adeguarsi alla società che lo circonda è espressa attraverso i suoi ripetuti scivoloni sul pavimento tirato a lucido e, sul piano audiovisivo, dal suo stupore per gli strani rumori che le poltrone in similpelle della sala d'attesa producono ogni volta che ci si siede o ci si rialza. L'imbarazzo del personaggio, perennemente fuori posto, è accentuato dai manifesti appesi alle pareti, che riproducono i volti di una serie di individui – probabilmente ex presidenti e direttori della compagnia – i cui sguardi sembrano sempre essere diretti sul malcapitato. Ad accentuare la dimensione alienata di Hulot, ecco sopraggiungere nella sala un nuovo impiegato che non solo non mostra alcuna sorpresa per i rumori che tanto turbano Hulot, ma, in un crescendo acustico esplicitamente antinaturalistico, finisce lui stesso – grattandosi, sfogliando un

quaderno, aprendo una cerniera – per produrne di simili. La contrapposizione fra i due personaggi – lo «sfigato» e lo «yuppie» (per usare due termini non in voga in quegli anni) – è così espressa da Tati su un piano squisitamente cinematografico, concernente cioè in modo diretto la sua dimensione audiovisiva.

Il film, che termina con la distruzione del ristorante e la partenza dei turisti americani, e si avvale di tempi lunghi, tradizionalmente non legati alla dimensione del comico, fu successivamente tagliato e i 152 minuti originali scesero a 114 (addirittura 108 per la versione italiana).

Il cinema della modernità e l'immagine tempo di Gilles Deleuze

Cercheremo qui di indicare, in forma sintetica e per forza di cose approssimativa, alcuni aspetti costitutivi del cinema della modernità così come sono stati individuati nell'ambito dell'ampio dibattito che ha contribuito a definire tale nozione, tralasciando quelle osservazioni relative alle riflessioni di André Bazin, Alexandre Astruc e alla discussione sulla *politique des auteurs* che, pur centrali in questo discorso, saranno invece affrontate altrove.

Un primo aspetto da tenere bene in mente è che quello della modernità è un cinema che si fonda su un'idea di assoluta libertà e che, di conseguenza, non possiamo pensare ad esso come ad un'entità monolitica, bensì come a una tendenza assai eterogenea con diversi elementi differenzianti al proprio interno, per cui qualsiasi opera della modernità potrà contenere sì aspetti qui indicati, ma anche rifiutarne alcuni e farne propri altri.

Il cinema moderno tende a rifiutare lo spettacolo tradizionale, le costruzioni drammaturgiche che privilegiano i forti momenti emozionali e mirano ad un facile coinvolgimento dello spettatore. La narrazione si configura così come meno mossa, priva di quegli alti e bassi tipici del *découpage* classico, meno consequenziale e più paratattica. L'evento è tendenzialmente subordinato al personaggio, il quale però è spesso privo di una vera e propria psicologia, osservato dall'esterno piuttosto che dall'interno, rappresentato nei modi dell'oggettività, piuttosto che della soggettività.

Per quanto il cinema moderno rompa con la narrazione tradizionale, esso tuttavia non smette di raccontare delle storie e di conseguenza rinnova i modi stessi della narrazione. Alla stessa maniera il cinema moderno rifiuta, almeno in parte, i modi della sintassi cinematografica tradizionale, cerca nuove possibilità espressive, mette a punto diverse forme di rappresentazione. Il montaggio continua a giocare un ruolo importante – per quanto, almeno da alcuni autori, figure come il montaggio rapido o il campo e controcampo siano radicalmente messe in discussione – ma il cinema della modernità tende ad essere nel complesso un cinema del piano, dell'inquadratura, piuttosto che del montaggio (come del resto testimonia l'importanza che viene ad assumere il pianosequenza). Soprattutto, il nuovo cinema si caratterizza per una particolare attenzione alla propria natura di linguaggio, riflette sulla sua dimensione espressiva, si mette in scena ed autoreferenzializza: diventa metacinema. La modernità cinematografica è tale in quanto riflessione su tutto ciò che accade tra la macchina da presa che filma la realtà e la realtà che è filmata.

Più che un cinema dello spazio, il cinema della modernità tende ad essere un cinema del tempo. Con esso si afferma una nuova temporalità, quella della durata. I tempi deboli sono conservati, dal momento che essi nella vita hanno la stessa importanza di quelli forti. Lo spettatore ha così l'impressione di vivere la realtà nel suo farsi, un senso di contemporaneità con ciò che è rappresentato e non di avere di fronte a sé un'opera strutturata in funzione di una temporalità costruita a posteriori attraverso il montaggio (cosa a cui contribuisce anche un certo gusto per l'improvvisazione nel corso delle riprese del film).

Anche sul piano del senso il cinema della modernità rompe con i canoni classici rifiutando ogni conclusione dimostrativa. Accetta l'ambiguità e l'indecifrabilità del reale, si fonda su un gesto documentario piuttosto che teatrale, fenomenico piuttosto che trascendentale. Fa proprio quello smarrimento che nasce dall'osservazione dell'assenza di senso che si riscontra nel mondo. Si fa così portatore di un nuovo realismo che trova nelle osservazioni di Bazin sull'ontologia del cinema e l'ambiguità del reale il suo principio ispiratore. In ultima istanza il cinema moderno modifica radicalmente il rapporto con lo spettatore. Si rifiuta di prenderlo per mano, di guidarlo passo a passo nella lettura e nell'interpretazione. Al contrario lo getta di fronte a una «realtà» che lo spinge ad interrogarsi e a riflettere sul mondo che lo circonda.

Nel corso degli anni Ottanta, il filosofo Gilles Deleuze è stato autore di una lunga e articolata riflessione sul cinema, la sua storia e la sua natura, che ha riscosso un'ampia eco. Nei due volumi in cui è suddivisa l'opera (*L'immagine movimento* e *L'immagine tempo*) Deleuze rilegge la storia del cinema da un punto di vista essenzialmente filosofico, con particolare riferimento alle teorie bergsoniane, e insiste sull'idea che un film non sia fatto solo di semplici inquadrature e sequenze, ma, soprattutto, di immagini che hanno valore di concetto. Deleuze insiste sulla contrapposizione di due grandi forme cinematografiche: una classica, definibile essenzialmente come azione (l'immagine movimento), l'altra moderna, che si muove soprattutto a livello temporale (l'immagine tempo).

La forma classica, quella dell'immagine movimento, è essenzialmente costituita dall'immagine azione e dai mutamenti che essa stessa determina. Nel suo ambito sono distinguibili due modelli: la «grande forma», in cui una situazione di partenza è modificata da un'azione che produce una nuova situazione (schema SAS) e la «piccola forma», in cui è un'azione a svelare una situazione e a dar vita a una nuova azione (schema ASA).

Questo schema «senso-motorio» che muove il cinema classico «non si fa più sentire» in quello moderno, situazioni e percezioni non sono più concatenate fra loro, così come gli spazi smettono di coordinarsi e riempirsi. Dominano adesso situazioni «ottiche» e «sonore» pure e i personaggi sono costretti all'«erranza» e al «bighellonaggio». La crisi del cinema classico che determina l'avvento di quello moderno è individuata da Deleuze in cinque momenti fondamentali:

1. L'immagine non rinvia più ad una situazione globalizzate o sintetica, ma dispersiva. I personaggi sono molteplici, dalle interferenze deboli, e diventano principali o ridiventano secondari [...].

2. Ciò che si è spezzato è la linea o la fibra di un universo che prolungava gli avvenimenti gli uni negli altri, o assicurava il raccordo delle porzioni di spazio [...]. I concatenamenti, i raccordi o i legami sono deliberatamente deboli. Il caso diventa il solo filo conduttore [...]. A volte l'avvenimento tarda e si perde nei tempi morti, a volte arriva troppo presto, ma non appartiene a colui al quale succede [...].

3. Ciò che ha sostituito l'azione o la situazione sensorio-motrice, è la passeggiata, l'andare a zonzo, l'andirivieni continuo [...]. È diventato un andare a zonzo urbano e si è staccato dalla struttura attiva e affettiva che lo dirigeva, gli imprimeva delle direzioni anche vaghe [...].

4. In quarto luogo ci si domanda cosa mantiene un insieme in questo mondo senza totalità né concatenamento. La risposta è semplice: ciò che costituisce l'insieme sono i *cliché,* e nient'altro. Nient'altro che i *cliché,* dappertutto *cliché... [...] cliché* anonimi che circolano nel mondo esterno ma che penetrano ciascuno e costituiscono il suo mondo interno, al punto che ciascuno non possiede in se stesso che *cliché* psichici attraverso i quali pensa e sente, si pensa e si sente, essendo lui stesso un *cliché* tra gli altri nel mondo che lo circonda [...].

5. Come non credere a una potente organizzazione concertata, a un grande e potente

complotto che ha trovato il mezzo di far circolare i *cliché* dal di fuori al di dentro, dal di dentro al di fuori? Il complotto criminale, in quanto organizzazione del Potere, assumerà nel mondo moderno un andamento nuovo, che il cinema si sforzerà di seguire e di mostrare. Non si tratta più affatto [...] di un'organizzazione che rinvia a un ambiente distinto, a azioni assegnabili attraverso i quali i criminali si segnalano [...]. Non esiste nemmeno più un centro magico, dal quale potrebbero partire azioni ipnotiche che si spandono ovunque [...]. Il potere occulto si confonde con i suoi effetti, i suoi rapporti, i suoi media, le sue radio, le sue televisioni, i suoi microfoni: esso non opera più che attraverso la riproduzione meccanica delle immagini e dei suoni. È questo il quinto carattere della nuova immagine (Deleuze, 1984, pp. 235-39).

La situazione dispersiva, i legami deliberatamente deboli, la forma «andare a zonzo», la presa di coscienza dei *cliché* e la denuncia del complotto sono così per Deleuze i cinque caratteri che segnano la crisi dell'immagine azione e il passaggio all'immagine tempo. Un'immagine che contraddistingue il cinema moderno e mira a una rappresentazione del tempo non più indiretta e costrittiva, come avveniva per il cinema classico, bensì diretta e liberatoria, dove i rapporti temporali perdono la loro centralità per dar vita a un tempo non cronologico e meno forte, dove presente, passato e futuro sembrano coesistere.

Capitolo 8 - Il cinema d'autore in Giappone

di Dario Tomasi

Di tutte le cinematografie non occidentali, la giapponese è stata indubbiamente quella che ha saputo meglio imporsi nell'ambito dell'intera storia del cinema. Nel determinare ciò hanno assunto un ruolo essenziale alcuni autori, come Yasujirō Ozu, Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa, Nagisa Ōshima, Shōhei Imamura e, più recentemente, Kitano Takeshi, che si sono progressivamente affacciati sugli schermi del mondo occidentale raccogliendo non solo numerosi consensi critici ma divenendo anche dei veri e propri punti di riferimento, sia per gli storici e gli studiosi, sia per alcuni cineasti di primissimo piano – si pensi all'attenzione dei registi della *nouvelle vague*, e di Jean-Luc Godard in particolare, per Mizoguchi, agli espliciti omaggi rivolti ad Ozu da Wim Wenders, ai debiti che Steven Spielberg, George Lucas e Francis Ford Coppola hanno loro stessi dichiarato di avere nei confronti di Kurosawa.

Ma sarebbe tuttavia un errore pensare al cinema giapponese come ad un casuale fiorire di grandi talenti. Sino agli anni Sessanta, infatti, il cinema nipponico si è retto su un vasto e articolato sistema produttivo il cui modello era chiaramente quello hollywoodiano. Un sistema che faceva del cinema una vera e propria industria, garantiva un alto numero di film, formava del personale specializzato, suddivideva la produzione in generi (i principali erano due: i *jidaigeki*, in altre parole i film ambientati nel passato, e i *gendaigeki*, quelli, invece, d'ambiente contemporaneo) e controllava abilmente il mercato. Le maggiori fra queste case di

produzione, fra cui ricordiamo almeno la Shōchiku, la Daiei, la Tōhō, la Tōhei e la Nikkatsu, avevano dato vita, sempre sul modello hollywoodiano, ad una struttura di tipo verticale che permetteva loro d'essere attive oltre che sul piano della produzione, anche su quelli della distribuzione e dell'esercizio. Ciò consentì – in particolare sino alla fine della seconda guerra mondiale – un totale dominio sul mercato che si estendeva anche alla distribuzione dei film americani, che godevano sì di notevole popolarità, ma che solo queste grandi compagnie decidevano come e quando far vedere, garantendo così un ampio spazio alla produzione nazionale.

Proprio grazie a queste premesse il cinema giapponese riuscì a crescere e svilupparsi stabilendo un fertile rapporto di somiglianza e differenza in relazione ai modelli occidentali. Un rapporto che è particolarmente evidente sul piano dello stile.

Lo studioso americano David Bordwell, in un suo fondamentale saggio su Ozu (Bordwell, 1988, pp. 23-24), tenta di sistematizzare le principali tendenze stilistiche del cinema giapponese classico in tre diverse aree:

1. lo stile calligrafico, tipico dei *jidaigeki chanbara* (per *chanbara* s'intendono quei film di samurai particolarmente legati alle scene d'azione, di duelli e spade), contrassegnato da un andamento frenetico, quasi barocco, pieno di dinamiche figure in movimento, con un montaggio rapido e discontinuo e, soprattutto, un frequente ricorso a spettacolari movimenti di macchina. In quest'ambito la figura più rappresentativa è il regista di *jidaigeki* Daisuke Ito;
2. lo stile pittorico, associato al dramma urbano e al melodramma. Qui ad essere enfatizzata è la singola inquadratura come composizione complessa. Dominano i campi lunghi, è diffusa la profondità di campo, luci e scenografie rendono astratte le immagini, le figure umane sono subordinate all'insieme che le comprende. Nella loro densità, le inquadrature invitano lo spettatore ad essere lette come quadri. L'autore che meglio incarna questa tendenza è Mizoguchi;
3. lo stile analitico, tipico di certo *gendaigeki*, si fonda, invece, sulla frammentazione di ogni scena in inquadrature statiche e ben definite e su un attento uso del montaggio. Al contrario dello stile calligrafico, quello analitico evita esagerate azioni, complessi movimenti di macchina e un montaggio eccessivamente dinamico. Diversamente dallo stile pittorico, esso propone immagini più semplici e immediatamente accessibili. Sebbene nella sua complessità questo stile possa apparire assai vicino a quello del cinema hollywoodiano classico, esso in realtà si presta a numerose trasgressioni, come testimonia – e lo vedremo bene fra poco – tutto il cinema di Ozu.

A conclusione di queste considerazioni, citando ancora Bordwell, si può affermare che il cinema giapponese «non è né una pratica significante radicale, né un diretto prodotto delle tradizioni locali. È un cinema classico, sebbene forse del più variegato, vivido e vivace classicismo che noi abbiamo mai conosciuto» (Bordwell, 1992, p. 345).

8.1 Yasujirō Ozu e «Viaggio a Tokyo»

Nato a Tokyo nel 1903, Ozu entra all'età di vent'anni negli studi della Shōchiku, casa di produzione cui resterà fedele per tutta la vita. Con l'eccezione del suo film d'esordio, del 1927, Ozu girerà sempre dei *gendaigeki*, in particolare degli *shomingeki* (drammi della gente comune), film dedicati al mondo della piccola borghesia, alle cose di tutti i giorni, alla vita familiare, ai problemi coniugali, ai rapporti fra genitori e figli. Non per questo dimenticando l'analisi di certe contraddizioni sociali – ad esempio quelle relative alla disoccupazione o alle difficoltà del dopoguerra – in un attento equilibrio fra dramma e commedia, come bene testimoniano, fra gli altri, *Sono nato ma* (*Umarete wa mita keredo*, 1932), *Figlio unico* (*Hitori musuko,* 1936), *Tarda primavera* (*Banshun,* 1949) e *Viaggio a Tokyo* (*Tokyo monogatari,* 1953).

Sul piano della costruzione narrativa i suoi film propongono spesso la figura della «rivelazione», configurandosi così come un cammino verso una verità sino a quel momento sconosciuta, ai personaggi come allo spettatore. La scoperta di questa verità modifica i rapporti fra gli individui generando, dapprima, un momento di profonda crisi che approda però, poi, ad una più autentica comprensione e ad una maggiore armonia fra le parti.

Col passare degli anni, le sue storie si concentrano sempre più sull'universo familiare, di cui colgono le contraddizioni tra il permanere delle tradizioni e il sopraggiungere della modernità. In questi film egli conferisce una dimensione quasi trascendentale ai sentimenti e alle emozioni vissute dai suoi personaggi. Sentimenti che nascono sempre da fatti molto concreti – un addio, la morte di qualcuno, un tradimento, la noia del quotidiano ecc. – ma che subito prendono il sopravvento rispetto a questi, divenendo i protagonisti assoluti del lavoro di messa in scena e regia ed assurgendo ad una dimensione che, liberandosi da ogni particolarità e contingenza, diventa astratta ed universale. Ciò cui lo spettatore si trova di fronte è, quasi sempre, la consapevolezza del divenire di tutte le cose e della necessità, da parte dell'uomo, di accettare questo trasformarsi come una condizione ineluttabile dell'esistenza.

Fra gli elementi salienti dello stile del regista possiamo ricordare la posizione bassa e la staticità della macchina da presa, il ricorso ad immagini di transizione, quasi delle nature morte che interrompono il fluire degli eventi e sospendono il racconto, l'uso di uno spazio a 360°, le inquadrature frontali, e non di sbieco, sui volti dei personaggi, che quando parlano sembrano così rivolgersi direttamente allo spettatore, un montaggio che privilegia i criteri grafici a quelli narrativi, la funzione ritmica dei rumori, la recitazione scarnificata dei suoi attori, che tende quasi all'assenza di espressione, una narrazione che ricorre ai tempi morti, ai vuoti, che, mentre procede verso qualcosa, si ripete, ruota su se stessa, ritornando a ciò che *è già stato* per mostrare le piccole e grandi variazioni in rapporto a ciò che invece *è*.

Il film più noto ed apprezzato di Ozu è *Viaggio a Tokyo*, la storia di un'anziana coppia di genitori che si reca sino alla capitale per far visita ai figli e alle loro famiglie. Al centro della vicenda c'è il tema ricorrente della dissoluzione della

grande famiglia, rappresentata attraverso il punto di vista dei due genitori che prendono coscienza di come i figli – cresciuti, sposatisi, divenuti a loro volta genitori, presi dalle loro preoccupazioni quotidiane – si siano definitivamente allontanati. Il nucleo drammatico dell'opera è, ancora una volta, quello della separazione – in questo caso quella dei genitori dai figli – e, soprattutto, del modo in cui essa è accettata come una condizione ineluttabile dell'esistenza umana. Tocca a un personaggio particolare, la giovane Noriko, farsi carico di tale coscienza, quando, parlando alla cognata Kyoko, dell'egoismo dei figli, dice: «Arriva sempre il giorno in cui è la nostra vita a prendere il sopravvento. Credo non ci sia modo di sfuggire. Si finisce tutti così, sì, farò così anch'io. Non è che lo voglia, ma finirò anch'io come gli altri». Emerge in queste parole il tema caro al regista – e a molta cultura giapponese – del fluire di tutte le cose, della mutevolezza dei sentimenti e della natura umana, del carattere effimero dei fenomeni terreni. Non a caso il film ricorre frequentemente a immagini della natura, in funzione di inserti e transizioni, per sottolineare la sua permanenza al di là della mutevolezza degli uomini e per indicare la sua possibile funzione di sorgente di pace interiore.

Sul piano audiovisivo il film ripropone molti degli stilemi cari ad Ozu: l'armonia che vige fra i due anziani genitori, come quella fra Noriko e Kyōko, è frequentemente espressa dal gioco delle pose parallele e dei movimenti all'unisono che questi stessi personaggi assumono e compiono all'interno di determinate inquadrature; il senso dello scorrere del tempo e della sua ineluttabilità è affidato, sul piano della colonna sonora, oltre che al ticchettio di orologi, al succedersi e rincorrersi di tutta una serie di suoni strutturati su una scansione ritmica ben precisa, come il frinire delle cicale, il battere di un martello, il suono di un tamburo, il motore di un battello, lo sferragliare di un treno, il ticchettio delle macchine da scrivere ecc. – rumori che, inoltre, conferiscono alle immagini un carattere quasi astratto; tutto il film, infine, è costellato di inquadrature di transizione, fra cui quelle che mettono in ellissi la morte della madre per mostrarci alcune immagini della cittadina di Onomichi, legate fra loro dal motivo dell'acqua che rinvia ancora una volta al tema del fluire di tutte le cose.

8.2 Kenji Mizoguchi e «I racconti della luna pallida d'agosto»

Nato a Tokyo nel 1898 ed entrato alla Nikkatsu nel 1920, come assistente alla regia, Mizoguchi è autore, come molti dei suoi colleghi giapponesi, di un nutrito

corpus di opere che spaziano tanto nell'ambito del gendaigeki che in quello del jidaigeki. Ciò che colpì parte della critica occidentale, ed in particolare i «giovani turchi» dei «Cahiers du Cinéma», quando i suoi film iniziarono ad essere visti nell'Europa degli anni Cinquanta, fu la modernità del suo stile. Uno stile di regia e messa in scena che si affida ai piani-sequenza, alle immagini distanziate, agli elaborati movimenti di macchina, alle inquadrature in profondità di campo e al complesso intrecciarsi e sovrapporsi di più dati iconicamente significanti. Soluzioni che vanno tutte in una direzione ben precisa, evitano le forme consolidate del découpage classico, privilegiano i modi del montaggio interno, invitano lo spettatore ad un lavoro maggiore e ad uno sguardo più critico e attivo.

Tuttavia se – sempre sul piano stilistico – guardiamo all'opera di Mizoguchi nella sua complessità, ci rendiamo conto che a queste scelte se ne affiancano altre. I suoi film, infatti, possono essere attraversati da folgoranti primi piani, da coinvolgenti sintagmi alternati, da improvvisi stacchi e *reaction shot*. In sostanza Mizoguchi, pur allontanandosene, non abbandona mai del tutto il repertorio del *decoupage* classico, ne riduce sì il peso, privilegia modelli di rappresentazione alternativi, costruisce delle immagini complesse che invitano lo spettatore ad essere lette come quadri, ma, quando lo ritiene opportuno, si riappropria di modelli di rappresentazione più classici – nel senso occidentale del termine – ridando loro una nuova forza espressiva, che deriva proprio dal rifiuto di usarli come forme ricorrenti e quindi stereotipate, bensì come soluzioni quasi straordinarie cui ricorrere eccezionalmente. È per questo che un primo piano in un film di Mizoguchi può tradursi in una scossa emotiva che raramente si produce con tale intensità nei film di un altro cineasta.

Già negli anni Trenta, Mizoguchi diviene un regista di primo piano nell'ambito del cinema giapponese come testimonia il successo critico di film quali *Naniwa Hika* (t.l. Elegia di Osaka, 1936) e *Gion no shimai* (t.l. Le sorelle di Gion, 1936). Durante gli anni di guerra, con *Zangiku monogatari* (t.l. Storia dell'ultimo crisantemo, 1939) e *Genroku chushingura* (t.l. Storia dei fedeli seguaci dell'epoca Genroku, 1941-1942) porta alle estreme conseguenze il suo stile fondato sulla durata e la ieraticità. Gli anni Cinquanta, infine, sanciranno, con *Vita di O-Haru donna galante* (*Saikaku ichidai onna*, 1952), *I racconti della luna pallida d'agosto* (*Ugetsu monogatari*, 1953) e *L'intendente Sansho* (*Sanshō dayū*, 1954), il suo prestigio internazionale.

Dominante tutto il cinema di Mizoguchi è la rappresentazione dell'universo femminile, tramite cui, da una parte, denuncia apertamente come una società patriarcale, che rimane sostanzialmente uguale a se stessa nonostante il passare dei secoli, sfrutti ed emargini la donna; dall'altra, tuttavia, Mizoguchi fa delle sue eroine degli oggetti di culto ed ammirazione, frutto di una concezione in qualche modo astratta e trascendentale della donna. Come è stato più volte sottolineato, tre sono i modelli che il regista privilegia: la ribelle, la principessa e la sacerdotessa. La prima è la donna vendicativa, che cerca di reagire al sopruso di cui è vittima, usando le stesse armi di coloro che la opprimono, ma che è fatalmente destinata a venire

sconfitta. L'archetipo della principessa, invece, è costituito da donne aristocratiche, costrette tuttavia a confrontarsi con gli aspetti più bassi della società che le circonda ma che rimangono nell'animo pure ed incontaminate. La sacerdotessa, infine, rappresenta il ruolo forse ideale per Mizoguchi: è la donna che può amare tramite un'altruistica devozione rivolta al proprio uomo, che per lui si sacrifica, divenendone la guida spirituale, morale e talvolta anche finanziaria. E questo il tipo di personaggio intorno cui si struttura quella forma narrativa dei «destini rovesciati» – l'uomo che arriva al successo, la donna alla perdizione – che è il modello narrativo dominante quasi tutto il cinema di Mizoguchi.

I racconti della luna pallida d'agosto , film in costume ambientato nel XVI secolo, narra, innanzitutto, la storia di un artigiano vasaio, Genjurō, che abbandona la moglie, Miyagi, perché ammaliato da un'affascinante aristocratica, Wakasa, che in realtà si rivelerà essere un fantasma. Scoperta la terribile realtà, Genjurō ritornerà alla propria dimora, dove troverà un altro fantasma, quello di Miyagi, uccisa da alcuni mercenari, che tuttavia rimarrà al suo fianco mentre l'uomo riprenderà il suo lavoro. Il film è, innanzitutto, una meditazione sull'arte: inizialmente Genjurō è spinto solo dal desiderio del facile guadagno, poi, nella dimora di Wakasa, diverrà l'artista chiuso nella torre d'avorio, preoccupato esclusivamente della dimensione estetica del proprio lavoro, infine, sotto la guida del fantasma di Miyagi, sceglierà un'arte che è vera espressione del proprio vissuto.

Intriso di elementi propri della tradizione culturale giapponese e, in particolare, di riferimenti al teatro Nō (costumi, maschere, recitazione, dimensione fantastica), il film contiene almeno due dei più celebrati piani-sequenza del regista. Il primo è quello della scena in cui Miyagi è colpita a morte, costruito attraverso un lungo movimento di macchina dall'alto che accompagna la donna, la mostra mentre è trafitta da una lancia e la segue sino al suo accasciarsi al suolo, mentre sullo sfondo i mercenari che l'hanno uccisa si azzuffano fra loro per entrare in possesso di quel pugno di riso costato la vita a Miyagi. Il secondo piano-sequenza è quello relativo al rientro a casa di Genjurō, che, ancora attraverso un movimento di macchina, ci mostra dapprima l'interno della capanna vuota e poi, quando la cinecamera ritorna sui suoi passi, questo stesso interno ora però riempito dalla presenza del fantasma di Miyagi. La prima inquadratura gioca sull'effetto della profondità di campo, collocando così la morte della donna in un contesto più ampio e spingendo lo sguardo dello spettatore a dividersi fra ciò che accade in primo piano e ciò che, invece, accade sullo sfondo; la seconda ricorre alla più realistica delle opzioni espressive, il *long take* nel suo rispetto dello spazio-tempo reali, per introdurre invece una dimensione esplicitamente fantastica.

8.3 Akira Kurosawa e «Rashōmon»

Kurosawa, nato nel 1910, realizza i suoi primi film negli anni della seconda

guerra mondiale. Si tratta di un insieme di opere che, pur rivelando già le indubbie qualità del suo autore, appartengono pienamente a quella cosiddetta Politica nazionale che, insieme ad altre cose, imponeva l'esaltazione dello spirito di sacrificio del singolo per il bene del paese. Ne è già un esempio il film d'esordio del regista, quel *Sugata Sanshirō* (*id*., 1943), in cui l'allievo di un maestro di judo, per ottenere la fiducia di quest'ultimo e dimostrare il suo spirito di abnegazione, trascorre un'intera notte immerso in uno stagno.

Alla fine della guerra, Kurosawa può finalmente esprimersi con più libertà e dirige, spaziando fra *gendaigeki* e *jidaigeki*, alcune delle sue opere più significative come *L'angelo ubriaco* (*Yoidore tenshi,* 1948), *Cane randagio* (*Nora inu*, 1949), *Rashōmon* (*id*., 1950), *Vivere* (*Ikiru*, 1952) e *I sette samurai* (*Shichinin no samurai*, 1954). In molti di questi e altri film, Kurosawa racconta la storia di un uomo in caparbia lotta contro i mali e le ingiustizie della società. I suoi eroi positivi, tuttavia, non sono dei personaggi piatti e manichei ma, al contrario, assai complessi; il loro è un impulso quasi irrazionale, che si accompagna ad aspetti, talvolta, oscuri e ambigui. Il ruolo comunque fondamentale che il personaggio assume nei suoi film fa, del cinema di Kurosawa, uno dei vertici di quel cosiddetto «umanesimo» che contrassegna il cinema giapponese del secondo dopoguerra.

Rispetto agli altri registi che si muovono in questa direzione, come Mikio Naruse o Keisuke Kinoshita, Kurosawa coniuga, tuttavia, questa tendenza con uno stile più spettacolare e un ritmo più sostenuto. L'influenza del cinema americano e dei modelli occidentali è molto evidente, così come lo è la capacità del regista di piegare tali influenze alle proprie esigenze espressive e alle forme della tradizionale estetica giapponese. Si pensi ad esempio, per rimanere solo in ambito teatrale, al Nō da cui riprende certi effetti di ieraticità, stilizzazione, recitazione e narrazione ellittica, e al Kabuki, cui si ispira per i toni picareschi, gli effetti comico-burleschi, le atmosfere espressionistiche. Questa varietà di fonti e forme – rinvenibile anche sul piano degli adattamenti: da Shakespeare a Dostoëvskj e Gor'kij, da Ryūnosuke Akutagawa a Shigoro Yamamoto – non è del resto che uno dei tanti elementi che determinano la forte tensione caratterizzante l'intera opera dell'autore e che dà vita a quel dinamismo che è forse il marchio di stile e poetica più significativo del regista. Ed è proprio attraverso il suo ruvido e diseguale montaggio, i raccordi a 180°, le frequenti e costanti giustapposizioni di primi piani e campi lunghi, l'alternanza di inquadrature statiche ad altre piene di movimento, i raccordi che giocano su conflitti di linee e direzione, in sostanza sugli scarti operati in rapporto a quel modello di rappresentazione classico pur riproposto nella sua globalità, che Kurosawa riesce a dar vita ad uno stile assai peculiare pari, per intensità espressiva e originalità di risultati, a quello dei grandi maestri della tradizione, come Ozu e Mizoguchi. Aspetti, quelli sin qui citati, che contrassegnano ancora i suoi ultimi capolavori: *Ran* (*id*., 1980) e *Kagemusha* (*id.,* 1985).

Nel 1951 il Festival di Venezia invita a partecipare alla mostra un film giapponese di un regista allora sconosciuto: *Rashōmon* di Akira Kurosawa. La scelta non è delle più facili, poiché la Daiei, la casa produttrice del film, vi si oppone, ritenendo *Rashōmon* un film troppo lontano dai gusti occidentali e poco adatto all'esportazione. Con grande sorpresa di tutti, il film vincerà il Festival e, l'anno dopo, il premio Oscar: è l'inizio della scoperta da parte del pubblico occidentale del cinema giapponese.

Tratto da due racconti di Akutagawa, *Rashōmon* racconta la storia della violenza perpetuata da un bandito nei confronti di una donna in viaggio col suo uomo, un nobile samurai. La particolarità del film sta nel fatto che gli episodi chiave della narrazione, lo stupro e la morte del samurai, sono rappresentati più volte attraverso il racconto che di essi fanno i personaggi che vi hanno preso parte e un boscaiolo che a questi ha assistito. Le diverse versioni sono nettamente contrastanti fra loro a testimonianza di come ogni individuo cerchi sempre di dare della realtà che lo riguarda l'immagine che più gli conviene. Il film non offre alcuna soluzione agli enigmi posti, scegliendo di non schierarsi dalla parte di nessuno dei diversi protagonisti e affermando così l'impossibilità di cogliere la verità dei fatti.

Una delle caratteristiche stilistiche più significative del film è l'uso congiunto di profondità di campo e montaggio. In quasi tutti i momenti di maggior tensione drammatica, in cui i tre protagonisti si trovano di fronte a una serie di possibilità e a dover scegliere fra esse, Kurosawa tende a disporre i suoi personaggi in piani a due o tre figure costruiti su degli effetti di profondità. Sono inquadrature che vivono dell'immobilità dei personaggi, della tensione degli sguardi che essi si gettano l'un l'altro, dell'incertezza per ciò che potrebbe accadere, dell'attesa che qualcuno si decida finalmente a fare qualcosa. Ma Kurosawa accentua ulteriormente la tensione di queste immagini attraverso effetti di montaggio giocati sul principio del conflitto grafico, dando vita a inquadrature fortemente stilizzate, dominate da linee diagonali che cambiano – secondo la lezione ejzenstejniana – improvvisamente direzione nel passaggio da un piano all'altro. Importante anche l'uso dei movimenti di macchina che, nella loro circolarità – ripresa sul piano sonoro dall'insistito ricorso al *Bolero* di Ravel si configurano come un modello visivo che rinvia alla circolarità della narrazione e al suo ritornare più volte sugli stessi eventi.

Le altre cinematografie asiatiche: India, Cina, Honk Kong, Taiwan, Corea e il cinema giapponese dagli anni Sessanta a oggi

India

Già negli anni Venti il cinema indiano era in grado di produrre oltre cento pellicole l'anno, più di quanto non avvenisse in molti paesi occidentali. Sebbene ci siano stati più tentativi di costruire uno

studio system analogo a quello americano, il sistema produttivo indiano non riuscì mai in tale intento e fu – come è tutfora – dominato da un'aspra concorrenza di miriadi di case di produzione, distribuzione ed associazioni di esercenti in netto contrasto fra loro.

L'avvento del sonoro determinò quello che è il carattere più originale del cinema indiano, almeno di quello popolare, in altre parole la presenza in ogni film, indipendentemente dal fatto che si tratti di un film mitologico, avventuroso o a carattere sociale, di numerose sequenze danzate e cantate. Ancor più del cinema hollywoodiano, quello indiano era dipendente dalle star, tanto che già negli anni della seconda guerra mondiale il cachet di un divo poteva arrivare alla metà del budget di un film.

Dopo la promulgazione dell'indipendenza indiana nell'agosto del 1947, la produzione cinematografica si impennò ulteriormente attestandosi su una media di quasi 300 film all'anno, per arrivare a più di 450 nel 1975 e a 950 nel 1995. Progressivamente i vecchi generi – il mitologico, lo storico, il religioso – lasciarono il passo a film d'ambientazione contemporanea, sebbene l'intreccio principale fosse perlopiù di tipo romantico e sentimentale, con tanto di prevedibile lieto fine. Inoltre il ricorso a sequenze musicali non venne per niente meno attestandosi su una media di sei canzoni e tre danze a film.

Alcuni registi, tuttavia, si differenziarono da questa realtà e, fra essi, il più importante fu sicuramente il bengalese Satyajit Ray, che si rifece a certe esperienze del cinema d'autore europeo senza per questo affatto tralasciare elementi tipici della cultura del suo paese. La sua opera prima, e forse il suo film più noto, è *Il lamento sul sentiero* (*Pather Panchali,* 1955), primo atto di una vera e propria trilogia che accompagna il giovane protagonista dall'infanzia alla paternità. I film di Ray rinunciano alle sequenze di danza e canto, ai facili effetti di drammatizzazione del cinema commerciale, privilegiando una narrazione episodica, un maggior realismo, una tensione particolare nel rivelare con autenticità e ricchezza gli stati d'animo dei suoi personaggi immersi in un mondo quotidiano e permeato dalle piccole e grandi contraddizioni della società indiana.

Per quanto il cinema indiano rimanga soprattutto l'esempio di un vivacissimo cinema commerciale – come testimonia il successo dell'attività produttiva di Bombay, ormai denominata Bollywood – il successo internazionale di Ray ha comunque permesso anche una certa diffusione del cinema d'autore, come, ad esempio, testimonia l'opera di Mrilan Sen, fortemente segnata dai modelli del cinema politico, stilizzati e antinaturalistici, di provenienza occidentale e dalla lezione dello straniamento brechtiano.

Cina Popolare

Più di altre cinematografie asiatiche, il cinema cinese fu profondamente condizionato dagli sviluppi politici del proprio paese. Alla fine degli anni Venti, solo una minima parte dei film distribuiti erano di produzione interna, situazione che migliorò, ma solo in minima parte, con l'avvento del sonoro. Nel corso degli anni Trenta, nonostante la censura imposta dal governo di Chang Kai-shek, si costituì la Lega degli scrittori di sinistra, grazie alla quale furono realizzati alcuni dei più significativi film del periodo. Nel 1937, tuttavia, i giapponesi invasero Shanghai, dove avevano sede le maggiori compagnie cinematografiche, e quasi tutti i produttori furono costretti a sospendere l'attività.

Con l'istituzione da parte di Mao Tse-Tung della Repubblica popolare cinese (1949), l'industria cinematografica fu rapidamente nazionalizzata e i film occidentali gradualmente eliminati a favore di quelli provenienti da altri paesi comunisti. Gli organismi governativi spinsero la produzione a realizzare film di propaganda, che rielaborassero i generi più popolari, comprensibili da operai, contadini e soldati. Il modello era quello del realismo socialista. Da allora in poi il cinema cinese conobbe una ben precisa alternanza fra periodi di rigido controllo ed altri di relativa libertà. Nel complesso, tuttavia, la produzione rimase a lungo prigioniera di un'idea di cinema legata alle

elaborate scenografie di esterni ricostruite in studio, alla ricca e sfavillante fotografia a colori, ai complessi movimenti di macchina, alla musica vibrante, nel tentativo di combinare un intrattenimento di tipo hollywoodiano a storie edificanti e di propaganda.

Le cose cambiarono decisamente con l'affermarsi della cosiddetta "Quinta generazione", in altre parole di quel gruppo di cineasti che incominciò a fare cinema dopo il terribile periodo della Rivoluzione Culturale (1966-1976), agli inizi degli anni Ottanta. Influenzati dal cinema d'autore europeo ma anche in grado di legarsi alle tradizioni culturali del proprio paese, registi come Zhang Yimou e Cheng Kaige (di cui ricordiamo almeno i grandi successi internazionali di *Lanterne rosse, Da hong-denglong gaogao gua,* 1991, straordinaria metafora del potere attraverso la storia di una donna che accetta di diventare la quarta moglie di un ricco signore, e di *Addio mia concubina, Ba wang bie ji,* 1993, che narra le vicissitudini di due attori nel corso della Cina del '900), rifiutarono gli stereotipi e il carattere propagandistico del cinema precedente, preferendo a un cinema dalle facili risposte un continuo interrogarsi sulla realtà dell'uomo, della società e della storia. Divenuti autori di fama internazionale, registi come Zhang e Cheng, hanno oggi optato per un cinema più istituzionale, che, in una tendenza che segna una parte rilevante della produzione cinese contemporanea, si realizza in opere epiche di grande respiro spettacolare in cui il fascino delle immagini nasconde però un allentarsi del loro ruolo critico nei confronti della società. Si tratta di una tendenza che, in sintonia col peso politico ed economico che la Cina è progressivamente venuta ad occupare nello scacchiere internazionale, si avvale di film a grande budget, spesso affidati a cooproduzioni internazionali, ambientati in un lontano passato e che rievocano i fasti del tradizionale cinema cinese di arti marziali. Apertasi con *La tigre* e *il dragone* (*Wo hu cang long,* 2000), del regista di origine taiwanese ma presto trasferitosi a Hollywood, Ang Lee, la serie è poi proseguita con successo anche grazie ai lavori, fra gli altri, dello stesso Zhang Yimou (di cui citiamo almeno *Hero, Ying xiong,* 2002). Ancora Ang Lee ha diretto nel 2007, *Lussuria* (*SeJie*), una storia di spionaggio ambientata nella Shanghai della Seconda guerra mondiale, cooprodotta da Cina, Hong Kong, Taiwan e Usa, il cui Leone d'oro ottenuto al Festival di Venezia conferma la fortuna del cinema contemporaneo panasiatico.

Ma l'aspetto più interessante del nuovo cinema cinese contemporaneo è legato all'avvento di nuove generazioni di cineasti, spesso legati a forme di produzione indipendente e capaci di fondere gli elementi tradizionali della fiction a quelli del cinema documentario, in una serrata analisi delle contraddizioni della Cina contemporanea nel suo passaggio da una economia pianificata di tipo socialista ad una economia di mercato, come bene testimoniano i film di Jia Zhang-ke e su tutti *Stili Life* (*Sanxia haoren,* 2006).

Hong Kong

Uno degli eventi più importanti nell'ambito della realtà produttiva asiatica fu, a partire dagli anni Cinquanta, la costruzione di un vero e proprio *studio system* per la produzione di massa nella colonia inglese di Hong Kong, che portò, ventanni più tardi, ad una produzione attestatasi sui centoventi titoli l'anno. Grazie soprattutto al lavoro dei fratelli Shaw, abili produttori, il cinema di Hong Kong si impose in campo internazionale con i film di arti marziali (*wuxia pian*) che pongono l'accento sull'azione e l'aspetto acrobatico dei combattimenti in volo, con i protagonisti che eseguono i loro movimenti librandosi in aria in un mondo che sembra essere privo delle leggi della gravità. Si affermano così i film del regista King Hu, dell'attore Bruce Lee e, qualche anno più tardi, del regista e produttore Tsui Hark, che insieme al resto della produzione di Hong Kong, conquistano un ruolo predominante in tutti i mercati asiatici. Ruolo che si conferma anche negli anni Ottanta e primi Novanta, quando la produzione di *wuxia pian* si accompagna e lascia spazio ad altri generi come il film d'azione e quello comico, talvolta anche mescolati fra loro.

La ricchezza della produzione, la nascita di un importante festival, scuole di cinema e autorevoli

riviste, danno poi origine ad una vera e propria New wave legata ai nomi di Ann Hui e Patrick Tarn. Lo stesso cinema commerciale di Hong Kong ha saputo trarre partito dalla ricchezza espressiva del cinema New wave come testimoniano i noir d'azione di John Woo, ad esempio *The Killer* (*id.,* 1989), nel loro rifarsi a certo esistenzialismo alla Jean-Pierre Melville, nell'esasperato romanticismo, nel recupero di un'emozionalità diretta e priva di filtri, ma anche attraverso uno stile assai particolare che si affida ad un trattamento nello stesso tempo barocco e stilizzato delle scene d'azione.

L'idea di un cinema d'autore hongkonghese è tuttavia legata al nome di Wong Kar-wai, oggi considerato uno dei più autorevoli registi del panorama internazionale. Memore della lezione della Nouvelle Vague francese, il suo cinema lavora sui temi del tempo, del ricordo e della memoria in film che, pur legati a personaggi che sono innanzitutto vittime delle loro contraddizione sentimentali, assurgono tuttavia a metafora della stessa Hong Kong nel periodo cruciale del suo passaggio alla Cina Popolare (1° luglio 1997), dopo cent'anni di domino inglese. Nei suoi film più rappresentativi come *Hong Kong Express* (*Chung Hing sam lam,* 1994) e *In the Mood for Love* (*Fa yeung nin wa,* 2000), emerge con nettezza la ricchezza di uno stile che sa adattare un linguaggio filmico capace di penetrare nei sentimenti dei suoi personaggi a stilemi mutuati dall'universo del mondo MTV, come testimoniano le immagini artificiali ottenute con l'uso dello *step printing* (una tecnica che consiste nel sottrarre determinati fotogrammi di un'inquadratura e nello stamparne più volte altri) e quelle dei piani a passo differenziato (in cui, ad esempio, i protagonisti si muovono più lentamente di quanto invece non facciano gli altri personaggi presenti in campo).

Oggi il cinema di Hong Kong ha perso il ruolo centrale che aveva un tempo in molti paesi dell'Estremo oriente e del Sudest asiatico e nonostante l'emergere di nuovi registi che come Johnnie To sanno abilmente fondere la tradizione del genere con le innovazioni del cinema d'autore, il suo destino cinematografico sembra essere vincolato da quelli che saranno i suoi rapporti politici ed economici con la madrepatria cinese.

Taiwan

Costituitosi come stato autonomo a partire dal 1949, quando vi trovarono rifugio due milioni di cinesi fuggiti dalla madrepatria, Taiwan è diventata nel corso degli anni Ottanta una delle realtà più significative nell'ambito della produzione cinematografica internazionale. Ciò avvenne grazie anche all'affermarsi di una nuova generazione di cineasti che rifiuta il tradizionale ricorso alle ricostruzioni scenografiche, privilegiando gli esterni reali, le riprese dal vero, l'attenzione al quotidiano, la narrazione episodica ed ellittica, il rifiuto del climax, le inquadrature statiche e i lunghi piani-sequenza come è evidente nei film di Hou Hsiao-hsien e Edward Yang e, più recentemente, Tsai Ming-liang. Pur essendosi affermati come registi di grande prestigio internazionale, Hou, Yang e Tsai non sono riusciti ad evitare il crollo del cinema di Taiwan il cui mercato interno è oggi del tutto dominato dal cinema hollywoodiano.

Corea

Fra i pochi paesi al mondo in cui, nel corso degli anni 2000, il cinema nazionale riusciva a incassare più di quello hollywoodiano, grazie anche ad un attento sistema di quote che favoriva la produzione nazionale, la Corea è diventata per la prima volta nella sua storia un paese protagonista del mondo cinematografico. L'evoluzione della sua industria è andata di pari passi con l'avvento di un sistema democratico e della crescita economica del paese, ed è passata attraverso sia l'affermarsi di grandi blockbuster, che come *Shiri* (Kang je-gyu, 1999), *Joint Security Area* (Park Chan-wook, 2000) e *Silmido* (Kang Woo-suk) hanno saputo tradurre in termini spettacolari il grande dramma di un paese – ultimo al mondo – spezzato in due fra Nord e Sud, comunismo e capitalismo, dittatura e democrazia, sia attraverso un cinema rigorosamente d'autore premiato dai più importanti festival europei come è accaduto per i film di Kim Ki-duk e Lee Chang-dong, sia ancora tramite le opere di registi che come Park Chan-wook, Bong Joon-ho e Jang Jin hanno lavorato sui confini fra cinema

commerciale e cinema d'autore, riprendendo così uno degli aspetti più importanti di tutto il cinema dell'Estremo oriente a noi contemporaneo.

Giappone: dalla Nouvelle vague degli anni Sessanta ad oggi

Nei primi anni Sessanta il cinema Giapponese conosce una vera e propria scossa a causa dell'avvento di una nuova generazione di cineasti che sconvolge i modi tradizionali della rappresentazione filmica, dando vita a una vera e propria Nouvelle vague. A guidare il movimento c'è il cinema di Nagisa Oshima che in *Nihon no yoru to kiri* (*Notte e nebbia del Giappone,* 1960) rappresenta in modo disincantato, e quasi con ferocia, le contraddizioni del movimento studentesco del suo paese attraverso una serie di estenuanti piani-sequenza. Altri registi chiave del periodo sono Shōhei Imamura, che in opere come *Akai satsui* (*Intenzione omicida,* 1964), lavora sulla dimensione istintuale e l'inconscio degli esseri umani, Hiroshi Teshigahara, che nei film nati dalla collaborazione con Kōbō Abe, come *Suna no onna* (*La donna di sabbia,* 1964), affronta la questione dell'identità dall'individuo in una società dominata dalle dinamiche di gruppo, e Kiju Yoshida che col suo *Eros+gyakusatsu* (*Eros più massacro,* 1969) narra, in modi e forme decostruzionisti, la storia di un anarchico ucciso negli anni Venti. Il fervore stilistico e tematico degli anni Sessanta si introduce anche nel cinema di genere come testimoniano i film cinici, dal carattere barocco e traboccanti di invenzioni visive di Seijun Suzuki: Dopo un ventennio di difficoltà, il cinema giapponese torna sulla ribalta internazionale negli anni Novanta, anche in conseguenza alla crisi economica che lo travolge, grazie all'opera di Takeshi Kitano, che nei suoi noir, come *Hanabi* (1997) colora di tinte drammatiche uno stile che si rifà alla tradizione dei *manga,* Shin'ya Tsukamoto, che mette in scena le contraddizioni dell'individuo nei lividi paesaggi urbani del suo paese, a partire dal suo esordio ciberpunk, *Tetsuo* (1989), Kiyoshi Kurosawa che nei suoi horror esplora il mondo della psiche individuale, come accade in *Kyua* (*Cura,* 1997), Miike Takashi, autore di un cinema violento e «proletario» che si spinge oltre i limiti della rappresentazione, Naomi Kawase e Hirozaku Koreeda, che fondono con estrema efficacia i modi del documentario a quelli della fiction nel mettere in scena i rapporti fra individuo e società.

Capitolo 9 - La «nouvelle vague»

di Giorgio Tinazzi

Nel maggio del 1959 vengono presentati al Festival di Cannes, e accolti generalmente con grande attenzione e anche con entusiasmo per la loro novità *I quattrocento colpi* (*Les quatre-cents coups*) di François Truffaut e *Hiroshima, mon amour* (*id.*) di Alain Resnais; da questa data, per comodità, viene fatto iniziare il nuovo corso del cinema francese degli anni Sessanta. Per comodità, perché un nuovo corso (una *nouvelle vague*, una «nuova ondata» come subito la si battezzò) si sviluppa raccogliendo indicazioni precedenti, non stabilisce cesure nette tra il prima e il dopo, innesta processi di ampliamento non riconducibili a singole opere. La scelta dei due film-manifesto si rivela comunque efficace, data anche la loro originalità; viene subito coniata una formula (*nouvelle vague*, appunto), e si avvia un'accorta campagna giornalistica attorno ai nuovi autori (una pattuglia che subito si

ingrandisce) destinata a durare a lungo.

Si creano subito le opposte fazioni dei fautori e dei detrattori: i primi sottolineano l'aria diversa che arriva al cinema francese da quelle storie attuali, dal quadro di inquietudine generazionale che emerge, dalla rottura attuata sul piano dello stile e del modo di raccontare; i secondi battono il tasto dell'estraneità ai fatti storici (è quello il periodo più buio della guerra francese in Algeria), del ripiegamento intimistico, del compiaciuto estetismo, della labilità culturale. E ancora, parlando in sede di bilancio storico: per alcuni è stata una proposta organizzata, con premesse teoriche e indicazioni per la pratica, tanto da dar vita a «una delle scuole più solide e coerenti della storia del cinema»; per altri, molto più riduttivamente, si è trattato di un «clima», magari intenso, ma non di più, forse di una più semplice – anche se produttiva – aria del tempo, una sorta di nebulosa, o – se si vuole – di una «comunione di gusti» che ha indotto a una sorta di complicità. E a riprova del peso alquanto limitato della «rottura» si è rimproverata, anche di recente, la mancanza di un programma comune o di un progetto consistente: «niente che si possa paragonare all'avanguardia francese dell'inizio degli anni Venti, al neorealismo italiano, agli inglesi del Free cinema della metà degli anni Cinquanta». E anche un protagonista come Claude Chabrol ha dichiarato nel 2002: «La *nouvelle vague* non si può proprio definire. Era una sorta di contenitore dove ci stava di tutto».

Oggi, a tanti anni di distanza, occorre lasciare da parte le polemiche – magari utili a suo tempo – e cercare invece una valutazione complessiva di quell'insieme di fermenti che – tralasciando le etichette – caratterizza, con alcuni elementi comuni, il cinema francese dell'inizio degli anni Sessanta. E conviene cominciare con alcune precisazioni.

Serve innanzi tutto rilevare che anche questo, come altri momenti di rinnovamento, raccoglie e sviluppa, almeno in parte, suggerimenti o indicazioni precedenti, e non solo all'interno del cinema francese. Un richiamo generale, pertinente, è stato fatto proprio a suggestioni o esigenze avanzate dall'avanguardia francese degli anni Venti, se non altro al suo intento evidente e radicale di sottrarre il cinema alle imposizioni dell'apparato produttivo e al contemporaneo sforzo di sondare possibilità del cinema che si erano andate progressivamente perdendo. Volendo invece rintracciare richiami più recenti, e certamente più limitati, si può ricordare il «gruppo dei 30», che riunì all'inizio degli anni Cinquanta un notevole gruppo di autori di cortometraggi che si batté con successo per la costituzione di un fondo per l'assegnazione di premi di qualità alle opere migliori. In seguito ne usufruirono alcuni autori della *nouvelle vague*. Occorre infatti ricordare, a questo punto, che buona parte dei registi ascrivibili a questo *clima* (per usare una delle formule sopra accennate) esordì proprio con cortometraggi.

Un'altra precisazione appare conveniente. Sarebbe almeno inopportuno identificare la *nouvelle vague* con il cinema francese «di qualità» degli anni Sessanta: se non altro perché quello sforzo di rinnovamento si può considerare esaurito a metà del decennio, quando ormai contano solo i percorsi individuali dei singoli registi.

Infatti a quella metà si fermerà il nostro sguardo d'insieme. E va detto poi che in quel periodo troviamo autori la cui attività è cominciata prima, magari assai prima, altri che lavorano accanto ma non dentro le linee di tendenza che verremo tracciando, e vi sono inoltre esordienti non riconducibili a quella matrice. Si potrebbero citare i casi di Alain Cavalier (già aiuto di Louis Malie) che esordisce nel 1962, di Michel Deville (1960) o – magari – di Claude Sautet («Sautet è andato avanti per la sua strada, la *nouvelle vague* non è stato un problema per lui», ha detto Chabrol). D'altro canto è del pari inopportuna la posizione liquidatoria di chi valuta la nuova ondata solo una parentesi; non si considera così il fatto che l'interesse da essa suscitato (e anche il rilievo mediatico) ha in non pochi casi facilitato l'esordio di registi privi di quell'apprendistato obbligatorio che aveva finito col bloccare il sistema produttivo. Si rischia, ancor più, di non riconoscere il peso avuto da alcuni registi accomunabili sotto quella formula, l'influenza che possono aver esercitato anche fuori di Francia (il primo Bertolucci, per fare un nome) e la spinta accelerativa da loro data ad altri fermenti manifestatisi in quegli anni in contesti diversi. Qualche critico ha affermato, forse con generosità, che l'onda lunga della nuova ondata arriva pure a registi francesi posteriori, e ha fatto i nomi di Téchiné, Eustache, Garrel, Pialat, Moullet.

Dovendo muoversi tra prese di posizione spesso opposte conviene allora tentare di delimitare, pur senza definirlo, il fenomeno in esame. Se di *nouvelle vague*, in senso stretto, vogliamo parlare, conviene rifarsi al gruppo di autori cresciuti come critici negli anni precedenti attorno alla rivista «Cahiers du Cinéma» (fondata nel 1951 da Jacques Doniol-Valcroze e André Bazin, che ne diventerà presto l'animatore principale): Godard, Truffaut, Rohmer, Chabrol, Rivette, lo stesso Doniol-Valcroze, e pochi altri che preciseremo. A questi vanno affiancati, manifestando affinità ma mantenendo una loro autonomia, registi che hanno già una pratica, più o meno lunga, nel documentario, come Agnès Varda, Alain Resnais, Chris Marker, per dire i nomi più noti, e qualcun altro che si va riconoscendo in un certo modo di fare cinema.

Pur con queste restrizioni dell'«oggetto» in esame, va precisato che non si intende con ciò riferirsi ad un movimento, o ad un gruppo omogeneo con precisi intenti programmatici; converrà parlare, più opportunamente, di un'ipotesi di cinema, in qualche caso di affinità elettive. Più difficile è configurare quel clima come retroterra culturale comune, per la diversità dei registi e delle proposte. Ciò non significa perdere di vista il possibile tessuto di relazioni, o una discreta capacità di recepire umori diffusi, o di proporre tematiche ricorrenti, inoltrandosi nei percorsi individuali del desiderio e delle sua ramificazioni. Dietro i loro film c'è però anche il ritratto, sia pure a grandi linee, di un disagio generale o generazionale. Si intuisce soprattutto una nuova concezione del cinema. C'è dunque una temperie, eterogenea e magari contraddittoria, da cui escono singoli autori, con percorsi differenziati ed esiti diversi: «Sapevamo – dichiara Truffaut nel 1979 – che le nostre differenze sarebbero state più importanti che i nostri punti di convergenza».

Si possono comunque, come si diceva, rinvenire talune linee di tendenza. La

prima si sostanzia in un atteggiamento di reazione, non tanto o non solo – ovviamente – contro il cinema piattamente commerciale, quanto nei confronti di una certa tendenza del cinema francese; si tratta della linea che Truffaut, allora critico acutamente polemico, prese di mira in un famoso saggio del 1954: la confezione di prodotti in cui la dosatura calcolata di ingredienti collaudati (sceneggiatura predeterminata, presenza di attori famosi, alti costi) garantiva un prevedibile (ecco la contraddizione) coefficiente estetico, in cui il rapporto con altri linguaggi (la letteratura, in particolare, con il bagaglio di storie che può offrire) è di subalterna presa a prestito. La professionalità, insomma, come preconfezione, senza rischi di sperimentazione; lo stesso Truffaut, poco tempo dopo, ha parlato di «funzionari della macchina da presa». Volendo fare dei nomi per questi obiettivi polemici possiamo indicare Autant-Lara, Clément, Delannoy, Yves Allégret, magari Clouzot. Dietro a loro, o a fianco, c'era un ristretto gruppo di sceneggiatori affermati nel sistema produttivo; presi di mira, come sintomi privilegiati, furono in particolare Jean Aurenche e Pierre Bost.

Contro gli elementi che stanno alla base di questi film «garantiti» occorre reagire, proponendo innanzitutto prodotti a basso costo. Gli autori *nouvelle vague* lasciano allora i teatri di posa a favore degli ambienti naturali, si servono di piccole *troupes*, con apparecchiature ridotte, girano in bianco e nero, senza attori di fama. Il risultato è che la spesa per un loro film – nel 1959-1960 – si aggira sui 50 milioni di vecchi franchi contro i 150 milioni, e più, del costo medio di un film «tradizionale».

La politica degli esordi è anche facilitata dalle legge del 1959 del ministro Malraux, che concede anticipi su presentazione della sceneggiatura di un film, se giudicata meritevole da una apposita commissione; la conseguenza è che in due anni furono 75 gli esordi (anche se pochi arrivarono poi al secondo film). È pur vero che i registi *nouvelle vague* usufruiscono solo in parte, o tardi, di queste sovvenzioni, ma è altrettanto vero che, nel corso del decennio 1960 – 1970, finiscono poi per trarne vantaggio tutti, sia pure in maniera diversa. Alcuni, in ogni caso, hanno iniziato autoproducendosi, come Chabrol (*Le beau Serge*) e Truffaut (*I quattrocento colpi*). E serve anche ricordare il fatto che alcuni produttori, di lunga carriera, dimostrarono interesse, e anche voglia di rischiare, investendo nelle nuove leve (Pierre Braunberger, Anatole Dauman, Georges de Beauregard).

I minori costi (e, come vedremo, anche la maggiore agilità stilistica) sono favoriti anche dalla diffusione di attrezzature «leggere», che permettono le riprese all'aperto, con minore illuminazione, con la macchina da presa «a spalla» (non fissata cioè su carrelli o cavalletti). Su questo punto occorre però essere precisi. Queste diverse possibilità sono state rese concrete proprio all'inizio degli anni Sessanta, soprattutto dall'uso di nuove macchine da presa a 16 mm, con suono in presa diretta; ne usufruisce più di ogni altro il «cinema diretto», che propone fatti e persone colti «dal vivo», in un modo che sta tra il vecchio documentario e le recenti forme di reportage giornalistico e televisivo: sono insomma soprattutto i film di Jean Rouch e Chris Marker a rivelare le potenzialità economiche e linguistiche dei nuovi mezzi. Gli autori *nouvelle vague* invece aspirano a vedere inseriti i loro film nei

circuiti commerciali, attrezzati per il 35 mm. In questo formato girano perciò tutti i loro primi lungometraggi (lo stesso Godard, realizzando per la prima volta un film con presa diretta del suono[6] — *La donna è donna, Une femme est une femme*, 1961 – continua ad usare la pellicola a 35 mm) cercando semmai di ottenere effetti di mobilità, di leggerezza e di minori costi produttivi, operando con le attrezzature «tradizionali» ma con una diversa organizzazione delle riprese, con una relativa semplificazione delle tecniche linguistiche e, spesso, con l'ausilio di pellicole ultrasensibili, che rendono possibili, senza difficoltà di rilievo, le riprese in esterno con luce naturale. La qualità dei risultati va quindi attribuita anche all'abilità degli operatori, Henri Decae (che è stato operatore di Melville) e Raoul Coutard sopra tutti[7]. Decisamente contrari ai grandi apparati produttivi, convinti che un apprendistato professionale di lungo corso non serve, sono però parimenti persuasi che da un nuovo uso dei mezzi può nascere un nuovo linguaggio. L'attenzione che molti di loro, quando esercitavano la critica, hanno riservato ai modi di *costruzione* di un film torna fuori in modo diverso.

Il rapporto con le nuove tecniche è quindi complesso, per alcuni versi ambivalente, non sempre in rapporto di sincronia diretta con le nuove esigenze. In parte si usano, in parte vengono «adattate», in un certo senso magari sono rese necessarie; Alain Bergala lo ha affermato con decisione: «Globalmente si può anche affermare, in questo caso storico preciso, che la concezione di una nuova estetica ha preceduto, e in parte determinato, l'evoluzione tecnica del cinema nel corso degli anni Sessanta».

L'apporto innovativo della *nouvelle vague* non può comunque essere ridotto – come qualcuno vorrebbe – al contenimento dei costi o alla «disinvoltura» nei confronti della tecnica. Ci sono obiettivi più ampi che si cerca di raggiungere, mettendo in campo una «idea di cinema»[8]. Si rimettono in discussione innanzitutto la vocazione realistica del cinema e il modo specifico di raccontare: sono – come è noto – i fortini presi d'assalto in ogni fase di programmatico cambiamento linguistico. Più precisamente si auspica da un lato uno sguardo cinematografico nel quale realismo e finzione si mescolino, e che riesca a «rivelare» il dato fenomenico (secondo la lezione del migliore neorealismo italiano) e non a riprodurlo. Dall'altro lato, sul piano della narrazione, si mira a sottrarsi alla concatenazione obbligata degli eventi, facendo entrare nel racconto l'elemento casuale, attuando digressioni, accettando i tempi morti, i momenti cioè che non fanno proseguire l'azione, non rifiutando l'improvvisazione (reale o apparente), stimolando una «apertura» che chiami in causa lo spettatore. Lo *sguardo* inoltre può ridare valore espressivo degli spazi (la città, i percorsi dei personaggi...). L'intento è insomma di eludere un apparato di regole accettate anche se non codificate, in particolare per quanto attiene al montaggio. Si cerca di sviluppare le possibilità specifiche del proprio linguaggio, magari recuperando capacità in parte perdute; da qui nasce l'attenzione di molti di loro all'«innocenza» del cinema muto, a lungo praticato come spettatori[9]. In questa direzione sembrano riprendersi esigenze avanzate già all'epoca dell'avanguardia storica, cui si è fatto cenno sopra; e dalla temperie degli

anni Venti si riprende anche – per altro verso – l'affermazione (teorica, con tentativi nella pratica) che tutto è filmabile, che non ci sono forme della parola (dal saggio al diario) che non possano trovare un corrispettivo nel cinema.

Specificità del cinema, allora; ciò non significa rinunciare però ai ricambi che possono venire da altre forme espressive. Una cosa – si teorizza – è la presa a prestito passiva (soprattutto dalla letteratura e dal teatro), altra l'apertura alle influenze.

Non è però solo il momento della «rottura» ad essere privilegiato.

Si pensi per esempio al cinema «classico», al patrimonio narrativo della tradizione; per un verso lo si rifiuta, quando vuol dire predisposizione o regola, per altro verso – da parte di taluni autori – si cerca di riproporlo, di aggiornarne l'efficacia, insomma di «lavorare dentro» quella tradizione. Volendo indicare, per frettolosa comodità, dei punti di riferimento, si potrebbero citare come esemplificativi delle due tendenze Godard e Rohmer, con Truffaut in posizione mediana.

Scegliere un modo di fare cinema vuol dire allora anche porsi di fronte al cinema precedente conoscendolo, cercare dei modelli. Qui sta una caratteristica degli autori *nouvelle vague*, quelli almeno riconducibili ai «Cahiers du Cinéma»: quasi tutti hanno svolto attività critica prima di passare alla regia (ancora un richiamo agli anni Venti in Francia?). Vuol dire, in certi casi, un interessante e sintomatico rapporto tra teoria e pratica; per Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer e qualcun altro il lavoro critico è stato se non l'anticipazione almeno la prefigurazione di un cinema possibile che poi, in tutto o in parte, e per strade diverse, hanno praticato.

L'idea di cinema che questi registi vanno proponendo conosce quindi espliciti richiami. Per il cinema di casa sono gli *autori*, quelli che, per dirla con Truffaut, si sono espressi «in prima persona», contro un professionismo impersonale, esponendosi e rischiando formalmente: Vigo, Cocteau, Tati, Becker, Bresson (richiamo costante per tutti), Pagnol, Guitry, Ophùls (di cui si sottolineava la coerenza malgrado le difficoltà e le diversità dei sistemi produttivi attraversati). Sopra tutti spicca Renoir[10], portato ad esempio per l'antiaccademismo, per la spontaneità controllata con cui procedono le sue storie, per l'apertura verso le nuove tecniche. Accanto, non di casa ma «adottato», c'è Rossellini, amato per la sua disponibilità a cogliere l'esperienza senza predisposizioni, per la capacità di essere testimone recettivo e mai passivo, per il modo libero di raccontare da lui inaugurato (e il suo film-manifesto viene considerato *Viaggio in Italia,* 1953). Dietro la predilezione per questi maestri c'è anche quella per registi non «consacrati» come Jean-Pierre Melville. Di lui si apprezza la capacità di ridiscutere i generi (il noir soprattutto, come in *Lo spione, Le doulos*, 1962 e *Tutte le ore feriscono... l'ultima uccide, Le deuxième soufflé* , 1966). In modo analogo, anche se diverso, hanno operato molti dei registi americani lodati dai futuri registi della *nouvelle vague*, dal grande Hitchcock a Ray a Hawks. Di Melville si esalta però soprattutto *Il silenzio del mare* (*Le silence de la mer*, 1947), girato con grande povertà di mezzi, utilizzando con rigore e originalità il testo letterario di Vercors. È l'uso della parola come materiale compositivo (e

non solo dialogico) ad interessare. Non a caso, e più in generale, sarà proprio il rapporto tra apparato sonoro – di cui la parola è elemento determinante – e l'immagine uno dei fattori salienti delle proposte estetiche della *nouvelle vague*; e allora i punti di riferimento si allargano all'interno degli autori francesi prediletti, Bresson e Guitry in primo piano.

Poco noto è invece Roger Leenhardt, saggista, e regista a partire dagli anni Trenta di una sessantina di cortometraggi. Il suo lungometraggio di esordio, *Les dernières vacances* (t.l. Le ultime vacanze, 1947) diventa uno dei film preferiti per la misura e la libertà di tono con cui viene raccontata una storia di amori adolescenziali.

Come Melville, anche Jean Rouch più che un autore della *nouvelle vague* è uno che lavora a fianco e che per molti versi costituisce, proseguendo un'attività iniziata molti anni prima, quasi un modello. Documentarista con prevalenti interessi etnografici e antropologici, interessa soprattutto per la sua capacità di coniugare realtà e finzione, documento e fabulazione. Tra i film del periodo, girati in Africa, vanno citati se non altro *Moi, un noir* (t.l. Io, un negro, 1958-1959) e *La chasse au lion à lare* (t.l. La caccia al leone con l'arco, iniziato nel 1957 e terminato nel 1965). Nel 1960 gira con Edgar Morin *Chronique d'un été* (t.l. Cronaca di un'estate), un'inchiesta basata soprattutto su interviste, che viene subito considerata una sorta di manifesto del «cinema diretto» e delle sue possibilità.

Attorno a questi (e altri) registi si va configurando per quei criticiautori una «idea di cinema» (per usare ancora l'espressione di Truffaut), anch'essa non omogenea, fluttuante, talora ambigua, tuttavia basata su alcune sia pur generali linee di forza. Essa è suffragata e notevolmente ampliata da proposte teoriche (frutto soprattutto dell'insegnamento di André Bazin) e dalla pratica critica pluriennale. Si è così andata costituendo quella serie di predilezioni cui si è fatto cenno, che si è cercato di unificare sotto la nozione di «politica degli autori», dietro la quale è maturata la convinzione che l'interpretazione di un'opera passi attraverso la decifrazione del suo modo di costruzione, del suo procedimento, dell'uso dei mezzi tecnico-formali. Ciò non esclude, anzi, l'attenzione ad alcuni autori «di genere», al fine di considerare se e come ne hanno accettato i codici, o li hanno modificati o utilizzati, per trasmettere una loro poetica. Godard se ne ricorderà quando sconvolgerà le regole di alcuni generi, così come Truffaut che amerà invece mescolarle.

Tracciato per sommi capi questo quadro d'insieme, conviene esaminare i singoli autori, la varietà delle proposte e dei percorsi individuali. Per ragioni di comodo, ma suggerendo anche qualche diversificazione effettiva, si possono tracciare alcune divisioni: il gruppo «Cahiers du Cinéma»; gli autori «vicini»; gli autori «rive gauche». Altri esordienti del periodo (Jean-Pierre Mocky, Alain Jessua, Alain Robbe-Grillet, per fare degli esempi) potrebbero essere ascritti alla *nouvelle vague* solo forzando i termini.

9.1 Il gruppo «Cahiers du Cinéma»

Claude Chabrol

Con *Le beau serge* (*id.,* 1958-1959) è stato uno dei primi fautori, se non il primo, della possibilità di produrre film a basso costo e di creare meccanismi di rifinanziamento. Pagato con soldi di famiglia, girato in economia, costato 46 milioni di vecchi franchi, il film ottiene il «premio di qualità» di 35 milioni. Con questi e gli incassi percepiti, produce *I cugini* (*Les cousins,* 1959), e poi, tra il 1959 e il 1962, film di Rivette, Rohmer, De Broca. Nei film citati, e nel seguente *Donne facili* (*Les bonnes femmes,* 1960), si vanno precisando gli intenti chabroliani: usufruire delle maglie di un racconto (quasi sempre un «giallo») per esplorare ambigui grumi psicologici individuali e fornire alcuni quadri d'ambiente (la borghesia provinciale). Alle volte sembra voler alzare il tiro, mirando a visioni generali dell'esistenza, costretta ad ancorarsi alla fragilità delle apparenze, continuamente insidiata dal Male. Tutta, o quasi, la produzione di questo autore sembra muoversi lungo tali linee, con evidenti diversità di esiti, tra autenticità, buona confezione e maniera, tra eleganza e ostentazione del nuovo, tra originalità di scrittura ed esilità di racconto. Discontinuo e non facilmente inquadrabile, Chabrol resta l'anima inquieta e contraddittoria della *nouvelle vague.*

Jacques Doniol-Valcroze

È stato tra i fondatori dei «Cahiers du Cinéma». Il suo film di esordio è *Le gattine* (*L'eau à la bouche*, 1960) nel quale, dentro ad un racconto lieve fin quasi all'inconsistenza, si manifesta l'intenzione di mescolare ad un erotismo *à la page* un'indagine sentimentale non priva di originalità. Il secondo film, *Le coeur battant* (t.l. Il cuore che batte, 1962) conferma le doti di raffinatezza formale e inclinazione a rappresentare rapporti d'amore senza tormenti, letti in filigrana. Sono film la cui piacevolezza di superficie nasconde con fatica la gracilità di fondo.

Jean-Luc Godard

È il più radicale dei registi esordienti all'inizio degli anni Sessanta, rischiosamente teso a proporre una sorta di riscoperta, o rifondazione, del linguaggio cinematografico. Più nettamente che per altri l'attività critica è stata per molti versi un'anticipazione della pratica che sarebbe venuta: «Frequentare i cineclub – ha affermato – e la cineteca significava già pensare in termini di cinema e pensare il cinema. Scrivere significava già fare del cinema... Oggi, invece di scrivere una critica, faccio un film; salvo poi introdurvi la dimensione critica». La conoscenza del cinema è stata allora per lui da un lato un processo liberatorio, per quello che di regolamentato si è andato depositando nella tradizione, dall'altro una spinta a sperimentare, a riscoprire potenzialità espressive, procedimenti di costruzione, capacità della tecnica. Conoscere il passato linguistico vuol dire

soprattutto attentare alle sicurezze provocate dall'abitudine nello spettatore, ridargli cioè un nuovo sguardo: «Chabrol ha ragione – ha scritto – quel che importa non è il messaggio, è lo sguardo». Basti pensare agli esterni colti dal vivo, all'occhio con cui ha ripreso la città, all'accettazione nell'inquadratura dell'elemento casuale. Il suo sforzo è, allora, quello di riprendere nella loro originalità gli elementi compositivi del linguaggio, immagini suoni musica, e i loro rapporti. Serve, ancor più, sottrarsi ai passaggi obbligati del racconto, rompere con la consequenzialità, cioè la sua «continuità». *Fino all'ultimo respiro* (*À bout de soufflé*, 1960), l'opera di esordio, assume il peso di un film-manifesto. Vi si legge una concezione dell'«avventura» come dimensione esistenziale, il ritratto di un disordine generazionale, di una vocazione al nichilismo, al gesto esemplificativo e alla sconfitta. A colpire è però soprattutto l'aspetto stilistico. Anche in seguito Godard dimostra interesse per personaggi emblematici (*Una donna sposata, Une femme marieé*, 1964) o per temi in qualche modo «sociologici» (*Due o tre cose che so di lei, Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1964); ci si accorge però che ad essere originale è il modo di rappresentazione, il ribaltamento delle forme, che sembrano quasi inventariate e consumate rapidamente. I personaggi, intesi come entità psicologiche, tendono a scomparire, restano comportamenti, «quadri di vita» (*Questa è la mia vita, Vivre sa vie*, 1962); dietro c'è ancora il tessuto delle antinomie romantiche, il senso di un'autenticità perduta. In *Il bandito delle undici* (*Pierrot le fou*, 1965) l'avventura dei protagonisti allude alla fuga e al tradimento come sintomo del nostro essere *qui e ora*. Ma questi riferimenti «forti» si vanno allentando. Così in *Il disprezzo* (*Le mépris*, 1963) tratto dal romanzo di Moravia (film arrivato in Italia in una edizione rovinata dalla produzione), ci sono riferimenti esistenziali, ma in primo piano viene l'interrogativo sul cinema, sul suo senso. Sono ancora il realismo e il racconto i due elementi contestati dal regista. I brani di realtà sono collegati arbitrariamente: ci vengono mostrati elementi accidentali, frammenti, oggetti, particolari, messi assieme da un montaggio reso «evidente», che rende «non naturale» la visione. Seguendo una spinta di molto cinema contemporaneo sono recuperati a significazione gli aspetti della vita ritenuti banali, si coglie l'istante, il non necessario, il provvisorio, quelle insomma che si possono definire digressioni dal racconto. La logica che lega gli elementi narrativi è incrinata o fatta saltare, si ha spesso l'impressione del non finito. Permane l'intenzione di dare elementi dello sbandamento di personaggi tipici (*Il maschio e la femmina, Masculin féminin*, 1966) ma il peso è chiaramente spostato sullo stile. Preme la specificità del proprio linguaggio ma contemporaneamente interessa la commistione con altre forme espressive; verità e finzione, cinema diretto e affabulazione perdono i loro confini netti, cinema e letteratura e magari inserti pubblicitari si mescolano con una tecnica da collage (*Una storia americana, Made in Usa,* 1967); rumori, immagini, masse di colore agiscono tra di loro modificandosi.

La conoscenza del cinema spinge Godard, come altri suoi compagni, ad accostarsi ai generi, per modificarli o addirittura per ribaltarli: *Bande à part* (t.l. Banda a parte, 1964) si cimenta con il poliziesco, *Il bandito delle undici* con l'avventura, *Agente Lemmy Caution: missione Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de*

Lemmy Caution, 1965) con la fantascienza, *La donna è donna* con la commedia musicale, *Una storia americana* con il film «politico». In fondo anche *Les carabiniers* (t.l. I carabinieri, 1963) potrebbe essere inserito nei film "di guerra": ma la voluta sconnessione degli episodi, la scoperta "ingenuità" dei personaggi, le brusche alternanze dei toni lo fanno sconfinare verso una finzione sottratta a ogni verosimiglianza.

Lo spettatore si trova allora spesso, a causa della modifica delle regole, a vedere come estraneo l'abituale. Il cinema tende a superare vecchi limiti, può raccontare una storia ma può anche spingersi verso il saggio: sul rapporto tra arte e vita, tema molto diffuso tra gli autori del periodo che stiamo prendendo in esame, sulla politica (soprattutto nella seconda metà degli anni Sessanta), o sul cinema e la natura dell'immagine.

La costante curiosità del regista per tutte le tecniche di riproduzione audiovisiva va in questa direzione; quasi a confermare che Godard è l'anima «critica» della *nouvelle vague.*

Pierre Kast

Qualcosa lo differenzia dagli altri registi, una minore frequentazione del gruppo, pur avendo a lungo collaborato ai «Cahiers du Cinéma»; e – soprattutto – un discreto apprendistato professionale come assistente di vari registi. L'esordio con *La dolce età* (*Le bel àge,* 1960) è notevole. Si tratta tra l'altro del primo lungometraggio musicato da Georges Delerue, autore quasi contemporaneamente del commento di *Hiroshima, mon amour,* sarà tra i musicisti prediletti dalla *nouvelle vague*, assieme a Antoine Duhamel, Maurice Jarre, Michel Legrand. *La dolce età* è un film in tre episodi, tre storie d'amore trattate con notevole scioltezza linguistica. Iniziato nel 1958, ma presentato nel 1960, sembra avere molti dei connotati tipici dei film che seguiranno: basso costo, girato tra amici, facile alle suggestioni di un quadro sociale dai tratti agili fino all'esilità. Il film successivo, *La morte saison des amours* (La morta stagione dell'amore, 1961), riprende queste caratteristiche, senza però la spinta – e anche l'ingenuità – dell'esordio: ancora storie e strategie d'amore, malinconie sottili, suggestioni letterarie magari non di prima mano. Una coppia è al centro anche di *Antologia sessuale* (*Vacances portugaises*, 1963): Kast tenta la via dell'introspezione psicologica con alcune acutezze di tratto, ma nel complesso sembra adeguarsi ad una sorta di filone intimista, dove tutto è troppo «detto».

Jacques Rivette

È il regista meno conosciuto al pubblico italiano (almeno fino a un certo periodo), poiché da noi sono apparsi solo alcuni dei suoi film. Dato lo scarso o scarsissimo esito commerciale della sua produzione è anche quello che ha incontrato inizialmente maggiori difficoltà realizzative. È stato forse il più «cinephile» tra i suoi coetanei, e questo «atto di amore» lo si ritrova in tutto il suo cinema, caratterizzato da una marcata propensione autoriflessiva, come se l'interrogativo di fondo fosse costantemente rivolto alle ragioni e alle possibilità del

proprio linguaggio, e più in generale del linguaggio della rappresentazione.

Dopo aver girato alcuni cortometraggi (pratica comune, come si è già detto, a quasi tutti gli autori della nouvelle vague), tra cui si segnala in particolare *Le coup de berger* (t.l. Lo scacco del barbiere, 1956), esordisce con *Paris nous appartient* (t.l. Parigi ci appartiene) iniziato nel 1958 e finito nel 1961. Dietro una storia dall'intreccio «forte» (trame e complotti che si intersecano) si dipana un'analisi dei rapporti tra i personaggi, del loro continuo dialogare, della loro tensione al sogno e all'utopia per cercare di contrastare l'ineluttabilità del destino. Ne esce un'opera «non finita», che si tramuta in un'indagine su un film nel suo farsi. Da un classico della letteratura è tratto il film seguente *Suzanne Simonin, la religiosa* (*Suzanne Simonin, la réligieuse de Diderot*, 1966), reso famoso da una lunga vicenda censoria. È il più «ordinato» dei film del regista, teso a disegnare un itinerario verso la libertà in un ambiente costrittivo: una «ricerca della verità» che si conclude con la morte, sullo sfondo di intrighi e conflitti mascherati. Questo tema del mascheramento è in fondo il filo rosso dominante: la teatralità è allora un modo di essere, vita e rappresentazione si mescolano, come autentico e inautentico. Questa resterà una costante del cinema rivettiano.

Eric Rohmer (***pseudonimo di Maurice Schérer***)

È il più «classico» degli autori ascrivibili alla *nouvelle vague*, il più attento a cercare la difficile convivenza tra regole del racconto e libertà della macchina da presa. I suoi film dei primi anni Sessanta anticipano temi e forme della produzione posteriore, che si svilupperà con costante regolarità. Il lungometraggio di esordio *Il segno del Leone* (*Le signe du Lion*, 1959) dimostra ampiamente il suo intento di sondare le possibilità del linguaggio cinematografico: il regista segue il peregrinare del personaggio principale, alle prese con un'eredità casuale persa e poi ritrovata, e ne viene fuori una specie di monologo figurativo, volto a scoprire la città, a osservare dettagli significativi. I due mediometraggi seguenti *La fornaia di Monceau* (*La boulangère de Monceau*, 1962) e *La carrière de Susanne* (ti. La carriera di Susanna, 1963) ribadiscono come per il regista raccontare significhi rimettere assieme e organizzare aspetti e frammenti di vita quotidiana, personaggi comuni, lasciando spazio all'improvvisazione, o all'apparente improvvisazione, della recitazione. Sono storie, come quelle che girerà in seguito, basate su un impianto molto semplice, incontri di personaggi e di loro progetti, con echi, ricordi e tensioni che si intersecano, si riverberano, si rivelano in toni sempre sommessi. I fatti si distendono, non c'è più una loro «gerarchia» come nella narrazione tradizionale, contano i prolungamenti, i gesti, le possibilità di tirar fuori dai comportamenti significati non evidenti.

Il regista ha messo questi tre film, e i tre che seguiranno, sotto l'insegna di «racconti morali». Perché? Perché dietro la storia c'è sempre una «lezione» etica, enunciata o più spesso fatta emergere dai fatti e dal loro collegamento, in una sorta di «racconto filosofico» che viene fuori in seconda lettura. Ma occorre chiedersi

perché ha messo queste storie in serie, in modo che ogni film, pur autonomo, richiama anche i precedenti. Lo farà anche in seguito con «Commedie e proverbi» (sette) e con i «Racconti delle quattro stagioni». Lo scopo è di insistere variando, di cogliere persistenze, variazioni e risonanze di temi che gli stanno a cuore. Sono temi essenziali, riconducibili a grandi linee portanti: l'intreccio tra volontà e caso, tra desiderio e suoi esiti, tra scelta e ostacoli, tra progetto individuale e destino. C'è in queste narrazioni una dimensione letteraria, data specialmente dai dialoghi, ma c'è soprattutto l'occhio cinematografico, attento a descrivere ambienti, e a cogliere spazi, a esplorare zone di città[11]. C'è il fascino delle cose che si manifestano e l'intervento del narratore che tiene le fila.

François Truffaut

Probabilmente il più duttile e disponibile degli autori della *nouvelle vague*, certamente quello con una produzione complessiva assai diversificata per l'alternanza, tra film e film, di toni e forme, sia pure attorno ad un nucleo tematico quasi costante. È anche l'autore che più ha mantenuto una predilezione per una costruzione «artigianale» del racconto, con personaggi e concatenazione dei fatti, pur aprendosi al gusto, apparentemente diverso, della scompaginazione o dell'improvvisazione, quasi a dimostrare che tradizione e novità possono ben stare assieme. Truffaut lo verifica cambiando i modi del suo cinema. I film del quinquennio in esame ne sono un esempio: si va dal ritratto psicologico e d'ambiente del suo clamoroso esordio (*I quattrocento colpi*) al «giallo» (*Tirate sul pianista, Tirez sur le pianiste*, 1960) al melodramma (*La calda amante, La peau douce*, 1964). Così facendo Truffaut denota il desiderio di cimentarsi con alcune regole consolidate del racconto cinematografico, per ripercorrerle e modificarle, ma manifesta anche la sua concezione del cinema come globalità, che mette assieme aspetti e forme diverse. Vi è soprattutto la voglia di constatare se sia possibile mantenere, dietro la varietà, un'affezione a note di fondo. Truffaut descrive spesso l'itinerario di un personaggio, un suo percorso esistenziale. Il più rilevante di questi percorsi è incentrato sull'infanzia, sentita come stagione che si attraversa, ambiguamente tesa tra dolcezza, costrizione e fuga (come nel primo film). Il suo polo di scontro è l'esistenza regolata, predisposta, l'esito di quella parabola che è la vita sta nel disadattamento o nell'integrazione. In questo senso è assai significativa la serie di film aventi come protagonista Antoine Doinel: il personaggio del debutto truffautiano negli anni seguenti diventa il perno di una narrazione scandita nel tempo per capitoli, che si chiudono e si riaprono come in un romanzo a dispense (gli altri capitoli sono *Antoine et Colette,* episodio de *L'amore a vent'anni, L'amour à vingt ans,* 1962; *Baci rubati, Baisers volés,* 1968; *Non drammatizziamo... è solo questione di corna, Domicil conjugal,* 1970; *il amore fugge, Il amour en fuite,* 1979). La perdita e lo stupore con cui si conclude il primo film lasciano il posto negli altri all'accettazione del provvisorio, all'immersione nell'opaca ragione delle cose. Il percorso dei film truffautiani è spesso percorso d'amore, nel quale la tensione

verso l'altro e l'invenzione dei rapporti si scontrano quasi sempre con l'ostacolo dei fatti; questo contrasto serve a farci intendere l'ambivalenza dell'esistenza, che si sviluppa tra limitazione e libertà, tra fuga e inserimento, tra eccesso e norma.

I toni della commedia si alternano a quelli drammatici; e quando il regista si accosta, sia pure quasi con timore e pudore, alle note «alte», il contrasto emerge: l'espansione dell'amore, la non accettazione delle regole, le scelte radicali si pagano, anche con la morte, ci dice *Jules e Jim* (*Jules et Jim,* 1961). Dopo lo slancio e l'immaginazione d'amore di questo film Truffaut analizza il ripiegamento, registra la mediocrità dell'adulterio, descrive l'ambiente: *La calda amante* si conclude comunque con l'interruzione violenta (un omicidio) di una storia d'amore. E pure *Tirate sul pianista*, uno straordinario film «giallo», irregolare e disordinato, è una storia d'amore dove la sconfitta e l'assurdo (la morte finale) prevalgono. Infanzia, memoria, desiderio come tensione verso l'altro si affermano fin d'ora come le leggi portanti del variegato e costante mondo poetico truffautiano.

9.2 Gli autori «vicini»

Con questa generica dizione di comodo si possono unire registi, tra loro assai diversi, che hanno consonanze con gli autori più propriamente inseribili nella *nouvelle vague*, o che più marginalmente condividono suggestioni, umori, tendenze stilistiche.

Alexandre Astruc

Considerato quasi un precursore della nouvelle vague per alcune indicazioni dei suoi primi film (l'esemplare mediometraggio *La tenda scarlatta, Le rideau cramoisi*, 1953; il raffinato *Les mauvaises rencontres,* t.l. I cattivi incontri, 1955; il maupassantiano *Una vita, Une vie,* 1958), ha proseguito negli anni Sessanta la sua ricerca stilistica, incontrando però notevoli difficoltà nella realizzazione di altri progetti. Eppure *La proie pour l'ombre* (t.l. La preda per l'ombra, 1960) è un'opera di tutto rilievo, centrata su un difficile ritratto femminile, dentro a problematiche (l'emancipazione, il ruolo della donna in una società «maschile») vive e attuali. Ma non sono solo interessi «sociologici» ad ispirarlo, perché quel che gli preme – dall'inizio della sua carriera – è la resa formale, un controllo che gli impedisce sia gli slittamenti del film «a tesi» sia uno psicologismo evidente e conclamato. Il rischio della freddezza formale e della raffinatezza un po' esangue però c'è, e viene fuori con *L'educazione sentimentale* (*L'éducation sentimentale*, 1961).

Henri Colpi

Il contributo di Henri Colpi, montatore – tra l'altro – del cortometraggio di Resnais *Notte e nebbia* (*Nuit et brouillard*, 1956) e poi dei seguenti Hiroshima, mon amour e *L'anno scorso a Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) non è di

grande rilievo. Il suo film più significativo è *L'inverno ti farà tornare* (*Une aussi longue absence*, 1960), dove l'eco resnaisiana (la memoria, la sua interferenza col presente) è evidente, ma estenuata in un formalismo tanto accurato quanto vicino alla maniera.

Jacques Demy

L'originalità delle opere di Jacques Demy è invece di quelle destinate a lasciare traccia. Il suo film di esordio, *Lola, donna di vita* (*Lola,* 1961) – realizzato dopo un lungo apprendistato di aiutoregia e documentarismo – è quasi un sintomo di una situazione culturale diffusa, tesa a ripercorrere mitologie romantiche con un apporto formale innovativo. La storia di una ballerina, dei suoi incontri provvisori e del suo approdo all'amore definitivo, diventa un racconto libero e suggestivo. Film sul tempo e sul suo disfarsi, sulla passione che resta, si affida prevalentemente ad un'atmosfera ambientale che si muove tra realtà e allusività simbolica. Un equilibrio difficile, messo a prova nel secondo film *La grande peccatrice* (*La baie des anges*, 1963); diverso è lo stile, più lineare e asciutto, ma analogo il rimando a significati emergenti (i sentimenti perduti, il rimpianto, l'occasione mancata). La grande eleganza stilistica e la predilezione per il film musicale portano poi Demy al riuscito *Les parapluies de Cherbourg* (*id.,* 1964), dove la piacevolezza spettacolare non va a scapito di sfumate notazioni psicologiche (ancora il tema del passato costantemente in rapporto col presente).

Georges Franju

Di un'altra generazione rispetto ai cineasti della *nouvelle vague,* di diversa estrazione culturale (vicino com'è a influenze del surrealismo) è stato – con Henri Langlois – uno dei fondatori, alla fine degli anni Trenta, della Cinémathèque Française, sorta di tempio del cinema nel quale si formarono gusti e predilezioni di quasi tutti gli autori ascrivibili alla «nuova ondata». Il cinema di Franju è generalmente centrato su ritratti ambientali, di cui vengono scoperti lati oscuri; sia nel film di esordio *La fossa dei disperati* (*La tète contre le mur,* 1959) sia nei seguenti egli ci mette a contatto con elementi insoliti e inquietanti, e ci obbliga ad osservare la falsità delle regole sociali. *Occhi senza volto* (*Les yeux sans visage,* 1960) è un film del mistero e dell'orrore sotto il quale ci è dato cogliere un processo di liberazione che ci fa addentrare nella follia. *Il delitto di Thérèse Desqueyroux* (*Thérèse Desqueyroux,* 1962), tratto dal romanzo di François Mauriac, è un lucido e spietato ritratto dell'ipocrisia sociale, contro la quale si scontra il bisogno di rottura rappresentato dalla protagonista: «Oggi come ieri – ha detto il regista – un clima inumano falsa i rapporti tra gli esseri, la rivolta è l'unica arma per un possibile recupero dell'autenticità». Nel 1963 Franju gira *L'uomo in nero* (*Judex*), riprendendo una conosciutissima figura della narrativa popolare, già trasferita sullo schermo nel periodo muto da Louis Feuillade. Il fantastico si mescola all'ironia dando corpo a questa figura di giustiziere. Anche accostandosi al romanzo di Cocteau *Thomas l'imposteur* (t.l. Tommaso l'impostore, 1965) Franju non si stacca mai dai temi prediletti, autenticità e menzogna, collocati sullo sfondo del «teatro osceno» della

prima guerra mondiale.

Louis Malie

I suoi film di esordio (*Ascensore per il patibolo, Ascenseur pour l'échafaud*, 1957, con fotografia di Henri Decae e musica di Miles Davis) e *Les amants* (*id.,* 1958), sembrano alquanto in sintonia con la nuova ondata che sta esplodendo: un «giallo» di atmosfera, con un intreccio ridotto, un raffinato esercizio di stile e di descrizione ambientale, e la storia di un adulterio borghese, un provocante ritratto di provincia, con le sue oscurità e le sue malcelate insoddisfazioni. Il successo – indotto anche dallo scandalo che *Les amants* provocò – non fu forse estraneo al favore con cui i produttori guardarono alle nuove leve di cineasti. Nel 1960 con *Zazie nel metro* (*Zazie dans le mètro*), tratto dal romanzo di Queneau, Malie sembra cambiare registro, nella ricerca di equivalenze cinematografiche della molto particolare comicità del libro. Abbandona il piano-sequenza per un montaggio rapido e frantumato, con un ritmo basato su accostamenti e contrasti, sostenuto da trovate tecniche e da una sofisticata mobilità della macchina da presa. «È il mio film più profondo», afferma a lavorazione ultimata; la «rivolta» della piccola protagonista ripropone lo scontro col mondo, l'avversione alle regole sociali già presente nei primi film. Assai meno convincente appare *Vita privata* (*Vie privée*, 1961) nel quale il regista cerca di darci, attraverso il ritratto di una diva (Brigitte Bardot), indicazioni sul disordine di molti comportamenti contemporanei; ma la sproporzione tra intenti e risultati è parecchio avvertibile. Con *Fuoco fatuo* (*Feu follet*, 1963) torniamo ai toni «alti»: tratto da un romanzo di Drieu de la Rochelle, descrive l'itinerario al suicidio di un ricoverato in una casa di cura; la sfida all'esistente consolidato si fa evidente.

Film amato come espressione conclamata del disagio, rifiutato da altri per l'insistito ripiegamento intimista e per un compiaciuto formalismo, è comunque un'opera coraggiosa per il ritratto emblematico che riesce a tracciare e per la penetrante descrizione d'ambiente.

Jacques Rozier

Va ricordato per un solo lungometraggio, almeno nel periodo qui considerato, perché tutti gli altri film realizzati negli anni Sessanta sono documentari o cortometraggi. *Desideri nel sole* (*Adieu Philippine*) invece, uscito nel 1963 dopo tre anni di lavorazione, è considerato come un film-sintomo: addirittura – secondo i «Cahiers du Cinéma» – una «pietra di paragone della *nouvelle vague*». Storia di una vacanza prima della partenza del protagonista per la guerra d'Algeria, vuole essere il ritratto di una parte della gioventù dell'epoca, disponibile e provvisoria, incerta nel momento di passaggio che attraversa. Opera forse sopravvalutata, è presa da molti ad esempio per alcune doti di stile: la disarticolazione del racconto, l'attenzione ai comportamenti, la libertà concessa agli interpreti.

Roger Vadim

Se Rozier è l'anima marginale della *nouvelle vague*, Roger Vadim è quella della furbizia commerciale e dell'accorto sfruttamento di «immagine». Se in un primo momento si è potuto avvicinare ai nuovi autori per alcune preziosità formali o per una certa aria del tempo (l'amoralismo dei personaggi, gli ambienti intellettuali o presunti tali, l'erotismo diffuso), in un secondo momento viene lasciato alla sua strada, assorbito com'è dall'apparato produttivo e dalle sue esigenze di darsi una patina di cultura *à la page*. In realtà Vadim resta lo scopritore di una diva (Brigitte Bardot) e l'accorto dosatore di ingredienti facilmente vendibili, avendo però l'aria di chi tocca problemi o azzarda nuove soluzioni formali. Mondano e accattivante, elegante e inconsistente (*A briglia sciolta, La bride sur le cou*, 1961), accorto riciclatore di tematiche portate momentaneamente a galla (*Il vizio e la virtù, Le vice et la vertu*, 1962; *Castello in Svezia, Chateau en Suède*, 1963), si lascia andare a storie gratuite ed enfatiche (*Il riposo del guerriero, Le repos du guerrier*, 1962) o a racconti fragilmente gradevoli (*Ilpiacere e l'amore, La ronde*, 1964).

9.3 Gli autori «rive gauche»

Con questa dizione impropria e generica (che allude alla frequentazione di un cineclub del quartiere latino) si intende accomunare autori tra loro diversi, non riconducibili al gruppo «Cahiers du Cinéma», che si inseriscono in posizione autonoma nel moto di rinnovamento del cinema francese dell'inizio degli anni Sessanta. Inutile perciò chiedersi se e quanto sia loro attribuibile l'etichetta *nouvelle vague*. Quel che li unisce è una ricca attività di documentaristi svolta negli anni precedenti.

Chris Marker

Appartato ma molto considerato («gli devo moltissimo» ha detto Resnais), è il regista più difficilmente ascrivibile a qualche movimento. Documentarista giramondo, vuole essere testimone di fatti e momenti storici cruciali, da Israele dove gira *Description d'un combat* (t.l. Descrizione di un combattimento, 1960-1961) a *Cuba* (*Cuba sì,* 1961-1963, mediometraggio). Nel contempo è però attratto dalle possibilità di alcune tecniche dell'immagine, e si avventura con ottimi risultati in un'opera-scommessa, il mediometraggio *La jetée* (t.l. La diga, 1963), un suggestivo saggio fantascientifico girato tutto ad immagini fisse. Sono però soprattutto le capacità del «cinema diretto» e le aperture offerte dalle nuove attrezzature leggere ad assorbire il suo interesse; l'esito più importante, politicamente significativo, è costituito da *Le joli mai* (t.l. Il bel maggio, 1962-1963), tre ore di proiezione ricavate dalle *55* di riprese originarie: basato su interviste prese dal vivo, costruito con una sapiente e calcolata utilizzazione del montaggio, dà il quadro volutamente non neutrale di una Francia gollista, apparentemente paga del sistema ma con molti

traumi (primo fra tutti la guerra d'Algeria) ancora da assorbire.

Alain Resnais

«Come Astruc, Malie e Franju io mi colloco tra due generazioni di cineasti, tra quella dei registi tradizionali, Clouzot, Carnè, Renoir, e la *nouvelle vague»;* pur con questa coscienza di essere elemento di cerniera, Resnais può ben essere inserito nel nuovo clima del cinema francese dell'inizio degli anni Sessanta. E in quel clima è l'autore più «colto», pronto a sperimentare e rischiare nuovi rapporti con le altre arti, con la letteratura in particolare (a partire da *Hiroshima, mon amour*). Tema privilegiato dei suoi film è il tempo, con le sue interferenze e la sua processualità non arrestabile o separabile. Il primo film di Resnais infatti esplora le difficili intromissioni di frammenti del ricordo soggettivo nel presente, dove una passione si consuma perché impossibile, votata alla precarietà. La memoria è ineliminabile, dà senso all'esistenza ma ne è anche la condanna; il senso del tempo che continua serve ad andare dietro le apparenze, ma non c'è possibilità di recupero, ricordare è già dimenticare (*Muriel, il tempo di un ritorno», Muriel ou le temps d'un retour*, 1963); il presente è sempre insidiato dal passato, che gli dà spessore ma lo incrina definitivamente. In fondo ai film di Resnais di questo periodo c'è sempre l'ombra della perdita, delle «antiche» interferenze oscure tra amore e morte. E se *l'anno scorso a Marienbad* è un percorso all'interno dei meccanismi del pensiero, tra i labirinti della soggettività, tra un perdersi e un ritrovarsi dei protagonisti, dentro la complessità del «tempo dell'incontro», Resnais fa però anche i conti con la Storia come si è depositata nelle coscienze. Il racconto d'amore di Hiroshima è all'insegna di quel che rimane della tragedia atomica, e i buchi neri di un momento storico drammatico (la guerra d'Algeria) diventano lacerazioni personali (Muriel). *La guerra è finita* (*La guerre est finie*, 1966) va più in là; la storia privata del protagonista si incontra, si scontra, si confonde con l'azione politica, la passione con la ragione; il suo progetto presente e futuro (un intervento contro la Spagna franchista) si confronta con la memoria storica (la Spagna del 1936), «una guerra che è finita ma pesa ancora sui destini individuali».

Questo contrastato nucleo tematico, denso di riferimenti culturali e di rimandi, si affida naturalmente ad una forma «difficile», tesa verso zone inesplorate del cinema; la narrazione perde spesso l'andamento consequenziale per acquistare un ordine legato alla soggettività e al suo flusso interno: è rotta da evocazioni (prodotte da immagini, suoni, musiche, parole), da contrappunti, trapassi, corrispondenze. Il montaggio si qualifica come elemento fondamentale del suo cinema. In Hiroshima i brani documentari si confrontano con il movimento della parola e della musica, con la presenza insinuante dello spazio, creando così un ritmo formale teso e ambiguo. Resnais rischia, il pericolo dell'intellettualismo può forse comparire, temperato comunque da un'alta coscienza del materiale espressivo a disposizione.

L'apporto degli scrittori che collaborano ai film è di notevole importanza; va

quindi ricordato quello di Marguerite Duras a *Hiroshima*, di Alain Robbe-Grillet a *Marienbad*, di Jean Cayrol a *Muriel*, di Jorge Semprun a *La guerra è finita.* Sono contributi che servono ad articolare quella pluralità di piani di lettura dei film, che è il segreto della lezione di questo grande autore.

Agnès Varda

L'attività precedente di fotografa, le suggestioni del cortometraggio girato nel 1956, *La pointe courte* (t.l. La punta corta), che è uno sguardo soggettivo su fatti apparentemente banali, la propensione a comporre ritratti femminili costituiscono il retroterra che meglio fa intendere il suo film di esordio *Cléo dalle 5 alle* 7 (*Cléo de 5 à* 7, 1962). Sono due ore, descritte in tempo reale, della protagonista in attesa di un referto medico forse drammatico: il quotidiano è investito di significati, il flusso degli incontri casuali prende connotazioni stranianti, il tempo con le sue trasformazioni diventa dimensione vitale, tra paura di morte e gioia di vivere. Il film gioca con sensibilità sull'alternanza tra oggettività dei fatti e soggettività dello sguardo. La narrazione, senza punte drammatiche evidenti, si snoda con un linguaggio ora «libero» ora freddo e lineare.

La problematica di questo film lascia il posto alla distensione di *Il verde prato dell'amore* (*Le bonheur*, 1965) storia di un adulterio che si consolida in una nuova storia d'amore. La Varda cerca di rendere con raffinatezza i ritmi e i colori dei sentimenti che mutano, in un'euforia visiva talora incrinata da una malinconia di fondo.

Il tempo si conferma, con le sue diramazioni e le sue ferite, un interesse privilegiato degli autori direttamente o indirettamente implicati in quell'«aria del tempo», in quel clima di cambiamento che continuiamo a chiamare *nouvelle vague.*

Capitolo 10 - Il nuovo cinema degli anni Sessanta e Settanta

di Silvio Alovisio e Paolo Bertetto

L'espressione «nuovo cinema», nata come definizione critica militante, indica ormai per convenzione storica una serie di esperienze creative (dal *free cinema* inglese alla *nouvelle vague* francese, dalla *nova vlnà* cecoslovacca al *cinema novo* brasiliano) che si estendono su scala internazionale dalla fine degli anni Cinquanta ai primi anni Settanta. Si tratta di esperienze eterogenee, difficilmente sintetizzabili in una definizione univoca, ma accomunate da una forte volontà di rinnovamento sul piano organizzativo, immaginario e narrativo.

Il nuovo cinema rimette in questione il cinema stesso, le sue forme discorsive, le sue strutture narrative, le sue funzionalità ideologiche, e insieme pone domande

sull'individuo e sulla storia. È un cinema percorso da una vocazione utopica a tratti radicale, un cinema che esprime l'esigenza di individuare nuove e diverse relazioni con gli oggetti e che cerca una rigenerazione della conoscenza e dell'immaginario. Inoltre, mentre auspica una trasformazione del linguaggio, implica congiuntamente un'ipotesi di trasformazione dell'individuo e della società.

10.1 Nuove tecniche e nuove strutture produttive

Il cambiamento investe in primo luogo gli apparati tecnici e l'organizzazione produttiva.

L'evoluzione tecnica accelera i tempi di ripresa e semplifica le procedure, incoraggiando lo sviluppo di un cinema più economico, meno vincolato alle rigide pianificazioni dello *studio system*, con troupe più ridotte. S'introducono pellicole più sensibili: la minore quantità di luce necessaria riduce il numero e l'ingombro dei proiettori, consentendo così alla macchina da presa una maggiore agilità e la possibilità di girare in interni naturali poco illuminati. Le lampade, per altro, non puntano più a una valorizzazione plastica del personaggio, o alla creazione di fasci direzionati per la produzione di effetti di contrasto: prevale piuttosto un'illuminazione «da acquario», cioè diffusa, a volte «sporca» (per esempio non si controlla più la luce naturale che «sfonda» dalle finestre in riprese di interni dal vero). Il set diventa più agibile, perde gradualmente le caratteristiche un po' artificiali del teatro di posa in cui si ricostruisce il mondo, per diventare invece uno spazio sempre più vicino alla realtà.

Le novità coinvolgono anche le tecniche di registrazione del suono: con apparecchiature sempre più leggere e maneggevoli e con nuovi tipi di registratori magnetici sincronizzati diventa possibile registrare il suono in presa diretta anche grazie a microfoni direzionali particolarmente ricettivi. Si evita così l'uso delle pesanti e costose macchine da presa insonorizzate, facilitando le riprese in esterni.

Anche le logiche di composizione dell'inquadratura sono influenzate dalle novità tecniche: si diffonde l'uso dello *zoom*, e l'alleggerimento delle cineprese (macchine come l'Arriflex possono essere trasportate con una sola mano) rende più facile l'impiego della macchina a mano. Si rafforzano, nell'insieme, le possibilità di realizzare un cinema povero e leggero, fondato sulla creatività individuale più che sull'organizzazione industriale.

L'affermazione internazionale del «nuovo cinema» è resa possibile anche dall'emergere di nuove condizioni produttive: si contestano i meccanismi della produzione e della distribuzione «ufficiali», si moltiplicano le iniziative di produzione indipendente promosse spesso dagli stessi registi (è il caso di Truffaut, Richardson, Fassbinder ecc.) o finanziate da produttori professionisti ma coraggiosi, si sviluppa un rapporto non sempre facile ma stimolante con le autorità statali. Le prime esperienze del *free cinema* (i documentari di Anderson, Reisz, Richardson), per esempio, non sono realizzate solo con fondi privati: è

fondamentale il contributo pubblico del British Film Institute. Sempre in Gran Bretagna, ma anche in Francia, in Germania, in Svezia, le autorità statali adottano una politica tendenzialmente protezionista: aiutano cioè con provvedimenti legislativi e fiscali e con sovvenzioni la produzione nazionale, incoraggiando anche la realizzazione di cortometraggi e il debutto nel lungometraggio dei giovani registi (naturalmente non tutti radicalmente innovativi).

Nei paesi dell'Est, invece, il rapporto tra il nuovo cinema e le istituzioni è problematico, ma si deve riconoscere che le scuole di cinema statali, come la FAMU a Praga, la scuola di Lodz in Polonia, la stessa Scuola superiore di cinema di Mosca svolgono un importante ruolo di formazione «alternativa», e sono ricche fucine di giovani talenti desiderosi di nuove aperture dopo la «lunga notte» dello stalinismo. I saggi di diploma, girati con una libertà espressiva impensabile nelle produzioni ufficiali, escono spesso dalle scuole e ottengono una distribuzione. Più generalmente la liberalizzazione politica seguita alla morte di Stalin e l'affermarsi di tendenze da tempo generalizzate in Occidente (per esempio la crescente popolarità della televisione) creano nell'Europa orientale nuove circostanze produttive. In alcuni casi si attua un decentramento della vecchia politica basata sui grandi studios. In Ungheria, nel 1958, nasce lo Studio Balasz, un laboratorio di produzione che consente ai giovani laureati della scuola di cinema di realizzare in relativa autonomia i propri cortometraggi e lungometraggi d'esordio. Il nuovo cinema incontra i maggori problemi in Unione Sovietica, dove i rapporti con il potere costituito sono contraddittoriamente segnati dal desiderio da parte del regime di incoraggiare le aperture spontanee e al tempo stesso di controllarle e limitarle.

Malgrado questi problemi inevitabili, se si analizzano le condizioni produttive nell'Europa dell'Est rispetto a quelle dell'Europa occidentale emerge un paradosso: le possibilità di innovazione sono più alte nei contesti produttivi statalizzati dell'Europa orientale che in quelli controllati dal mercato in Europa occidentale. Il caso della Germania Federale, per esempio, bene rappresenta la complessa ambiguità dei rapporti tra Stato e nuovo cinema: da un lato istituzioni produttive coraggiose come il *Kuratorium Junger Deutscher Film* (finanziato dallo Stato, cfr. par. 10.3.3), le sovvenzioni ministeriali alle sceneggiature, i premi di qualità, il contributo delle televisioni pubbliche senz'altro incoraggiano lo sviluppo di un nuovo cinema; dall'altro lato, però, la debolezza delle strutture distributive interne ostacola la visibilità dei film più interessanti (maggiormente noti all'estero che in patria), mentre la repressione politica, di fatto, emargina gli autori più coraggiosi del giovane cinema tedesco, da Thome, a Nekes, a Lemke. Nell'Europa occidentale, quindi, com'era prevedibile, la formula che incontra una fortuna crescente è quella della produzione indipendente, con la costituzione di cooperative, strategie di autofinanziamento, prestiti, lavoro volontario.

10.2 Nuove soggettività, nuovi racconti, nuove forme

L'affermarsi del nuovo cinema è legato ad una trasformazione non solo delle condizioni produttive, ma anche dell'orizzonte sociale, della cultura e dell'immaginario.

Il nuovo cinema pone tendenzialmente al centro dell'orizzonte immaginario un nuovo soggetto esistenziale, immerso nelle problematiche relative alle scelte di vita e alla costruzione del destino. È un soggetto-personaggio generalmente giovane, impegnato ad inventare la propria vita al di là dei punti di riferimento e dei valori tradizionali. È un giovane che spesso rifiuta i valori della famiglia, le prospettive di carriera, le abitudini, il modo di pensare e le ipocrisie della società organizzata. È un giovane che va controcorrente, che rigetta le convenzioni, le regole, le tradizioni, spesso anche la religione, ma è soprattutto un soggetto che scopre la propria condizione di puro essere al mondo, senza riferimenti, senza sicurezze, senza percorsi tracciati: il nuovo soggetto esistenziale è un «esserci» in un mondo in cui, come scriveva Nietzsche, «Dio è morto». Le nuove soggettività di questo cinema sono quindi radicate nel negativo ed esprimono una critica della società contemporanea, che ora è critica ideologico-politica, ora è soltanto un rifiuto personale ma non meno radicale. Il nuovo soggetto è quindi destinato all'opposizione, va contro il passato, ed è quindi impegnato a inventare nuovi valori, o almeno nuovi valori di vita. La sua prima opzione è in genere l'autenticità: contro tutti i condizionamenti, le sovrastrutture, le ipocrisie, il nuovo soggetto ricerca e sceglie l'autenticità. La maggior parte delle volte l'autenticità non è qualcosa di immediato, di spontaneo, ma il risultato di una ricerca, di una volontà soggettiva. Il soggetto cerca la propria autenticità, tenta di scoprire la propria identità, i propri desideri, il proprio destino. In questo percorso scopre in genere che la condizione dell'autenticità è la realizzazione della libertà e afferma la libertà come componente essenziale dell'essere al mondo. Se non ci sono valori consolidati, destini prefissati, obiettivi naturali e necessari, la libertà è la condizione del soggetto. Ma la libertà ha una tripla articolazione: è da un lato libertà condizionata dal contesto sociale; dall'altro libertà difficile, anche negativa, che può angosciare il soggetto; dall'altro ancora è apertura esistenziale, disponibilità, possibilità di sperimentazione. Ilsoggetto del nuovo cinema è segnato dalla disponibilità, dal desiderio di aprirsi a nuove esperienze, di inventarsi nuovi modi di vita. Negli anni Settanta il nuovo soggetto sviluppa poi in particolare un'esperienza di nomadismo, di fuga dalle contraddizioni, di ricerca dell'altrove, di dislocamento continuo, mentale, fisico, geografico (si pensi per esempio al cinema di Wenders). La scelta di una mobilità che è anche flessibilità e variabilità del soggetto.

Queste strutture del soggetto-personaggio del nuovo cinema implicano una serie di trasformazioni relative all'orizzonte dell'immaginario e al mondo narrato. La volontà di rappresentare la vita e le problematiche del nuovo soggetto produce trasformazioni significative nella struttura narrativa e nel modo di mettere in scena del nuovo cinema. Innanzitutto i contenuti narrativi non si presentano più

organizzati in sistemi causali forti, con un concatenamento serrato di azioni e di eventi, ma assumono articolazioni più aperte, sviluppi più sciolti. L'intreccio drammatico risulta generalmente indebolito, ammorbidito. La struttura del racconto di avventure, con gli ostacoli, le prove da superare, le funzioni narrative rigide, legate al modello del racconto di fiabe studiato da Propp, è superata a favore di un andamento più libero e casuale degli eventi, di un indebolimento dei nessi, di un mescolamento delle funzioni. Le storie generalmente non presentano più percorsi narrativi esattamente definiti, con una conclusione perentoria, ma al contrario itinerari aperti, processi misti, in cui a volte le reazioni psicologiche e le impressioni contano più dei fatti. Le strutture narrative cambiano perché il modello tradizionale di racconto non è più in grado di restituire e di interpretare la fluidità e l'ambiguità del mondo e dei soggetti. Naturalmente anche la messa in scena è organizzata secondo criteri nuovi.

Innanzitutto il regista è generalmente anche autore o co-autore della sceneggiatura. Le regole tradizionali della ripresa e del montaggio sono superate in una prospettiva di più grande libertà creativa. Il modello della messa in scena classica è abbandonato a favore di una scrittura moderna che potenzia in modo particolare le inquadrature lunghe e i piani-sequenza, la mobilità della macchina da presa, il rifiuto del campo-controcampo, lo scavalcamento di campo. È una messa in scena che rifiuta non solo le regole tradizionali, ma qualsiasi regola, e vuole inventare nell'esperienza realizzativa stessa i propri criteri e la propria logica. Naturalmente le esperienze della *nouvelle vague* francese, e di Godard in particolare, sono un punto di riferimento per (quasi) tutti. Ma al di là di questa attenzione prevale un'ottica di ricerca e di libertà molto forte che afferma la varietà e il nomadismo della messa in scena, al di sopra di ogni altro aspetto. Anche se alcuni autori sviluppano una precisa formalizzazione (Resnais, Jancsó, Tarkovskij, Anghelopulos ecc.), nel nuovo cinema prevale una volontà di invenzione nel fare, che è il segno di una libertà radicale. Le riprese sono raramente organizzate in studio, ma avvengono soprattutto in spazi naturali: l'autore non usa *découpage,* ma tende ad inventare nuovi percorsi di messa in scena, legati anche a nuove modalità nella tecnica della realizzazione (cfr. par. 10.1). Usa attori giovani o addirittura non professionisti che coinvolge nella definizione dell'azione e dei dialoghi. La mobilità della cinepresa ridefinisce lo spazio filmico, costruisce modi differenti di registrazione del visibile, afferma la dinamicità dei personaggi e l'ambiguità dei loro comportamenti. Le libertà della macchina da presa riflettono una visione del mondo aperta, problematica, volta a sondare e sperimentare il reale al di là dei valori e delle sicurezze stabilite. La scrittura prevale sulla mera rappresentazione, la coscienza del mezzo e del lavoro tecnico-linguistico sulle professionalità tradizionali. La costruzione di un movimento di macchina, l'uso della macchina a mano sono opzioni che assumono un senso particolare e riflettono una volontà di andare oltre i canoni e di inventare nuovi percorsi. Anche il recupero del cinema classico americano, effettuato nell'orizzonte dell'immaginario dal cinema tedesco degli anni Settanta è invero innestato ad una volontà di scoprire una nuova

autenticità, attraverso la mescolanza di istanze diverse. La libertà e il nomadismo dominano l'immaginario come il lavoro di messa in scena.

10.3 Le scuole nazionali del «nuovo cinema»

10.3.1 La Gran Bretagna e il «free cinema»

Il *free cinema* nasce dalla rivolta politica e culturale inglese degli anni Cinquanta, dalla critica che nuovi scrittori come John Osborne e Alan Sillitoe (fonti letterarie di molti film del nuovo cinema inglese) muovono alla disumanità delle strutture sociali e ai valori imposti dall'*establishment*. Fondamentale è anche l'influenza della tradizione documentaristica britannica (cfr. cap. 12). Dalla metà degli anni Cinquanta Lindsay Anderson, il teorico più lucido del movimento, comincia a ipotizzare per il cinema l'assunzione di un ruolo di intervento per la comprensione del sociale. L'auspicio è anche quello di rivolgersi al pubblico popolare, negando il conformismo della produzione commerciale. Per conseguire questi obiettivi i giovani animatori del *free cinema*, dopo avere esordito con cortometraggi documentari a partire dal 1956, tentano dal 1959 di aprirsi al mercato industriale. Proprio il contesto sociale e l'esistenza quotidiana delle classi lavoratrici, d'altronde, sono il soggetto privilegiato dei film del *free cinema*. La volontà di radicarsi nel vivo della realtà e della socialità si traduce nella scelta di scenari quali squallidi appartamenti popolari, strade, fabbriche, riformatori, ritrovi aziendali, bar periferici. Una delle costanti di questo cinema è la presenza fra i protagonisti del giovane proletario escluso, che è in ogni modo diverso dall'*outsider* medio o piccolo borghese del primo Godard o di Truffaut. Per questi personaggi il percorso eversivo è quasi obbligato e l'opposizione alla società deriva dalla loro stessa origine proletaria. La libertà individuale è conquistabile soltanto sulla via della negazione, dello scontro aperto. Richardson, Reisz, Anderson si sforzano di superare l'osservazione sociologica per cogliere le radici psicologiche di questo contrasto tra l'individuo e la totale negatività del sistema. L'idealizzazione romantica del personaggio antisociale si mescola spesso con la capacità di costruire una rappresentazione analitica, razionale, in grado di evitare l'impressionismo psicologico. Lindsay Anderson, dopo alcuni documentari, esordisce con *Io sono un campione* (*This Sporting Life*, 1963), storia di un minatore che cerca di diventare un giocatore di rugby professionista. Il discorso sulla crisi del protagonista diventa una metafora violenta delle contraddizioni delle classi popolari ed estende i temi tradizionalmente borghesi dell'incomunicabilità e della solitudine alla coscienza dei soggetti sociali subalterni.

In *Gioventù, amore e rabbia* (*The Loneliness of the Long-distance Runner*, 1962) tratto da un romanzo di Sillitoe e diretto da Tony Richardson (autore anche di *I giovani arrabbiati, Look Back in Anger,* 1959, da Osborne) il protagonista, Colin, un giovane proletario, prima si scontra frontalmente con la disumanità della società inglese,

poi cerca di sfuggire l'alienazione attraverso l'illegalità e sperimenta la prigione, dove gli si offre l'illusoria possibilità di una rieducazione. Alla fine Colin contrappone alla possibilità dell'integrazione il proprio orizzonte esistenziale radicato nella rabbia.

Se nei film di Richardson la struttura narrativa si mantiene nella sua integrità quale orizzonte necessario del discorso, nel lungometraggio d'esordio di Karel Reisz, *Sabato sera e domenica mattina* (*Saturday Night and Sun day Morning,* 1960), la «storia» si presenta invece come un agglomerato di fatti, gesti, parole, un seguito frazionato di sequenze, apparentemente isolate e collegate soltanto in senso cronologico. Nel descrivere lo squallore e gli inutili eccessi del weekend di un giovane operaio, Reisz tenta di individuare e analizzare i meccanismi dell'alienazione, il filo ininterrotto che lega la fabbrica alle bevute nel bar, il letto di una donna sposata alla mensa aziendale. Con *Morgan, matto da legare* (*Morgan, a Suitable Case for Treatment*, 1966) Reisz realizza uno dei film formalmente più sperimentali del *free cinema*, con invenzioni estrose, gag e metafore. Questa libertà stilistica è il riflesso del genio istrionico del protagonista: Morgan, eroe positivo, è un disadattato che non vuole inserirsi nella società. Ma a differenza di Colin e di altri *outsiders* del *free cinema*, ha rinunciato allo scontro, preferendo sovrapporre al mondo repressivo della società inglese un altro mondo irrazionale fondato sulle leggi dell'istinto e della tensione emozionale. La libertà stilistica del film esprime quindi in realtà una feroce sconfitta politica (salvata in parte solo dalla forza dell'ironia) che annuncia emblematicamente la crisi di tutto il movimento.

Il *free cinema* concentra prevalentemente l'innovazione sul piano dei contenuti e del discorso ideologico, mentre non intende, a differenza della *nouvelle vague,* sperimentare apertamente sul piano delle forme. Ciò non esclude la ricerca di un rigore espressivo che nei suoi esiti migliori produce risultali innovativi. Si cerca di incrinare la dimensione pittorico-figurativa dell'inquadratura, dando all'immagine un taglio grezzo, trascurato, un carattere referenziale, sobrio, spoglio, ma rigidamente funzionale.

10.3.2 Le nuove onde dell'Europa orientale

Il sostanziale isolamento politico, culturale ed economico dell'Europa orientale, aggravato nell'agosto del 1961 dalla costruzione del muro di Berlino, non impedisce, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, l'emergere di una certa libertà creativa e lo sviluppo di un conflitto con la realtà culturale ufficiale.

Polonia

I primi segnali del rinnovamento giungono dalla Polonia. Il «nuovo cinema» polacco si sviluppa infatti all'interno di una produzione nazionale che, già negli anni Cinquanta, si era aperta a lucide esperienze di innovazione, grazie ai film di Andrzej Wajda (*Cenere e diamanti, Popiól idiament*, 1958) e Andrzej Munk (*La*

passeggera, Pasażerka, 1961-1963). La realtà e le conseguenze della guerra sono temi di ispirazione per entrambi: ma c'è un discorso nuovo, quello delle lacerazioni individuali evidenziate dal conflitto, la coscienza di uno smarrimento storico che sarebbe di lì a poco maturato in tutta la cultura europea. In questi autori cresce anche la sensibilità verso i problemi contemporanei, con una rappresentazione disincantata dei rapporti interpersonali, ben lontana dall'ottimismo tipico del realismo socialista. Nel decennio successivo emerge una nuova generazione di autori (in particolare Jerzy Skolimowski e Roman Polanski) che cerca di avviare un più netto e coraggioso rinnovamento stilistico.

Il cinema di Skolimowski elabora una ricerca sull'immagine e sulla narratività assolutamente originale. Il suo stile esprime un urgente bisogno di comunicazione poetica che si traduce in una specie di «incontinenza espressiva, fatta di ridondanze, iterazioni [...] e dove le molte accentuazioni narcisistiche sono temperate da un'ironia consapevolmente amara» (Micciché, 1972, p. 55). L'assenza di significati, la libertà esistenziale come finestra sul nulla, il tentativo, consapevolmente egocentrico eppure «generazionale», di approfondire l'indagine sull'Io sono solo alcune ricorrenze all'interno di una poetica complessa. I giovani protagonisti dei film di Skolimowski stabiliscono sempre con la realtà un rapporto antagonistico che passa soprattutto attraverso il corpo. Il corpo è il luogo in cui «sentirsi esistere», e dunque in esso è più forte il conflitto con quel non essere che insidia l'Io e lo soffoca (nelle inquadrature di Skolimowski ritornano spesso immagini di sacchetti di plastica, veli, lenzuola, teloni, corde di ring, barriere architettoniche). In *Segni particolari: nessuno* (*Rysopis*, 1965) e *Walkover* (t.l. La passeggiata, 1965) lo scontro fisico, il disfacimento, il masochismo come avventura e sperimentazione dell'esistenza sono dinamiche del comportamento attraverso le quali i personaggi affermano o negano la propria identità. Il regista sottopone questa identità soggettiva al confronto angosciante con l'alterità: la macchina da presa è con il personaggio, lo segue nelle sue peregrinazioni senza obiettivo, ma è lontana da lui, in un complesso equilibrio tra oggettività e soggettività della visione. In *Bariera* (t.l. La barriera, 1966), terza prova di Skolimowski, lo stile si apre al simbolismo, ma senza uscire dalla realtà: pur facendo dell'interiorità il soggetto centrale della rappresentazione, Skolimowski non usa immagini mentali od oniriche, lavora dentro una dimensione che può essere totalmente magica o totalmente realistica, ma sempre unitaria. L'analisi del gesto e l'approccio immediato alla visibilità delle cose prevalgono sull'analisi della coscienza, una dinamica ancora più evidente nel primo film di Skolimowski girato in Occidente, *Il vergine* (*Le départ*, 1967): la coscienza è tra le cose, nella consuetudine dei movimenti dell'individuo, nel senso di impotenza e nullità che traspare dal non senso di questo mondo. Skolimowski approfondirà ulteriormente questa visione del mondo e questo particolare lavoro sulle forme in alcuni film girati fuori dalla Polonia, da *La ragazza del bagno pubblico* (*Deep End*, 1970) a *L'australiano* (*The Shout*, 1978) a *Moonlighting* (*id.,* 1982).

Roman Polanski, diplomatosi in regia alla leggendaria scuola di Lodz, esordisce

alla fine degli anni Cinquanta con alcuni cortometraggi che restano tra le sue prove più riuscite: in brevi film come *Dwaj ludzie z szafa* (t.l. Due uomini e un armadio, 1958) Polanski esplora con un rigoroso realismo analitico una surrealtà che paradossalmente si articola sulle leggi comuni. Nel lungometraggio d'esordio, *Il coltello nell'acqua* (*Noz tv wodzie*, 1962), scritto con Skolimowski, il regista approfondisce l'analisi psicologica: il viaggio in yacht di una coppia borghese in crisi e di un giovane capitato a bordo per caso diventa uno scontro ad altissima tensione espressiva tra diversi atteggiamenti esistenziali, identità sessuali, generazioni, classi sociali. Dopo *Il coltello nell'acqua*, aspramente criticato in patria, Polanski lascia la Polonia. In Inghilterra realizza *Repulsione* (*Repulsione* 1965), analisi riuscita di un'inibizione sessuale che diventa paranoia omicida, e *Cul de sac* (*id.*, 1966), forse il suo film più significativo: in un isolato castello del Northumberland un gangster in fuga sequestra un marito impotente e la sua giovane moglie. Polanski disgrega i fatti, rovescia il comico nella crudeltà, la psicologia nel grottesco, trasforma lucidamente il microcosmico dell'azione in una regione simbolica dell'assoluto. In seguito Polanski si trasferisce a Hollywood, dove realizza *Rosemary's Baby* (*id.,* 1968). L'*Hollywood system* degli anni Settanta rappresenterebbe per Polanski un approdo naturale, se le note vicende biografiche (l'assassinio della moglie Sharon Tate, nel 1969 e la reclusione, nel 1977, con l'accusa di violenza carnale su una minorenne) non lo condannassero a un esilio forzato in Europa (interrotto soltanto dalla realizzazione di *Chinatown, id.,* 1974, una lucida ma perversa revisione del noir classico). Nel cinema di Polanski il fantastico funziona soprattutto come status dell'ambiguità, come una tensione tra il reale e il possibile (si pensi per esempio a *Rosemary's Baby*). La visione del mondo di Polanski è pervasa da un pessimismo a un tempo tenero e crudele. La Storia è messa in scena come un coacervo di pulsioni e di egoismi, un girotondo di irrazionalità e di follie. Anche la sessualità imbocca sempre direzioni destruenti: vampirismo, incesto, travestitismo, voyeurismo, stupro. La violenza del Male è una condizione storico-soggettiva ordinaria, persino banale.

Ungheria

Il nuovo cinema arriva in Ungheria con leggero ritardo, nei primi anni Sessanta, ma trova subito un terreno di crescita favorevole. La destalinizzazione, promossa dal governo di Kádár, incoraggia, sia pure timidamente, il dialogo e l'apertura alle esperienze culturali e cinematografiche europee.

In Ungheria, come in altri paesi dell'Europa dell'Est, l'attacco frontale al realismo socialista si esprime nell'adesione immediata alle urgenze del quotidiano, nel desiderio di rileggere la storia nazionale, dando spazio al non detto e alla metafora.

Nel nuovo cinema ungherese, pur nella diversità delle ricerche e delle personalità (da Miklós Jancsó a András Kovács, da István Gaál a István Szabó), esiste una linea prevalente, orientata verso la riflessione storica in chiave sociologica e politica, e aperta a una dimensione epica che si stempera non di rado in elegia.

In Miklós Jancsó la constatazione dell'assurdità della Storia si esprime in una radicale essenzialità di linguaggio. I nodi più problematici e dolorosi della storia ungherese sono affrontati dal regista in un ciclo di film di eccezionale coerenza: il dramma dei patrioti magiari eliminati dal compromesso tra Austria e Ungheria in *I disperati di Sàndor* (*Szegénylegények*, 1965); lo scontro tra rossi e bianchi e la partecipazione degli ungheresi alla rivoluzione russa in *L'armata a cavallo* (*Csillagosok katonak*, 1967), la liquidazione della Repubblica dei Consigli nel 1919 in *Silenzio e grido* (*Csend és kiàltds*, 1968). La Storia, secondo Jancsó, è un non-senso senza nessun progresso: l'individuo e la sua psicologia non hanno più alcuna funzione, domina l'oppressione tragica, la semplice alternativa tra crudeltà e morte. Ne *L'armata a cavallo*, per esempio, il susseguirsi di violenze tra le parti in guerra diventa quasi un assurdo balletto, accresciuto nel suo non senso dalla scelta di tacere le motivazioni di tanta crudeltà. Per esprimere questa visione della storia Jancsó punta all'astrazione formale. L'avvenimento storico diventa un movimento di linee e di spirali, uno schema geometrico, un equilibrio di vuoti e di volumi, di masse e di linee. Jancsó lavora in particolare sulla sottrazione: il dialogo è ridotto all'essenziale, il montaggio analitico è sostituito dalle riprese in continuità (in particolare dal piano sequenza), l'individualità dei personaggi è messa a distanza (grazie anche alla prevalenza dei campi lunghi e al tendenziale rifiuto di soggettive), e poi addirittura svuotata, i paesaggi aperti e orizzontali sembrano un invito alla libertà ma subito si rivelano come spazio dell'angoscia nella plasticità fredda del bianco e nero.

Cecoslovacchia

Il nuovo cinema cecoslovacco (*nova vlnâ*), all'inizio degli anni Sessanta, sa approfittare, più ancora di quello polacco e ungherese, della provvisoria crisi politica del regime, indebolito anche dalla depressione economica. La diminuita credibilità degli apparati incoraggia la liberalizzazione culturale. Il confronto con il nuovo cinema europeo e americano si intensifica parallelamente allo sviluppo del teatro d'avanguardia e all'affermarsi di una nuova generazione di scrittori di eccezionale talento (Milan Kundera, Hrabal, Fuks), in una comune ansia di ricerca. Al rinnovamento si accompagna anche un vasto consenso internazionale: mai come negli anni Sessanta il cinema cecoslovacco appare così all'avanguardia in Europa, esporta film sui mercati occidentali, raccoglie offerte di coproduzione e premi. Un altro elemento caratteristico della *nova vlnà* è il suo aprirsi al confronto costruttivo tra diverse generazioni di registi: vi è una comune apertura a tematiche ben lontane dal pedagogismo e dal primato dell'eroe positivo tipici del realismo socialista, una diffusa attenzione a fonti letterarie (Sartre, Kafka) e politiche (i marxisti revisionisti) sino a poco tempo prima ritenuti intoccabili.

Il giovane cinema cecoslovacco pone al centro delle sue eterogenee sperimentazioni formali e delle sue novità tematiche la soggettività dell'individuo, la singolarità dell'esistenza, colta nel dettaglio analitico delle sue contraddizioni. La *nova vlná* non è tuttavia facilmente riconducibile a denominatori comuni. Le

esperienze di rottura espressiva più forti sono quelle condotte da Vera Chytilovà e Jan Némec, entrambe sensibili, ma in modi diversi, alla rappresentazione simbolica.

Nel film più importante della Chytilovà, *Le margheritine* (*Sedmykràsky*, 1966) l'orizzonte della realtà si disgrega insieme alla struttura psicologica dei personaggi. Il mondo è proiettato nella dimensione del non senso e dell'assurdo, attraverso le soluzioni formali della commedia satirica. La preoccupazione della regista circa la necessità di dare un senso all'esistenza, è espressa attraverso un'ipotesi di scrittura innovativa: un cinema aperto alla metafora e capace di condurre un'analisi approfondita dell'esistenza.

Jan Némec lavora in fondo nella stessa direzione, ma con una capacità di indagine più coerente. L'opera d'esordio, *Démanty noci,* (t.l. I diamanti della notte, 1964), racconta la fuga di due giovani da un treno tedesco, durante la seconda guerra mondiale. Il registro tragico di questo percorso allegorico scende nelle profondità dell'inconscio, si apre all'allucinazione onirica: l'orizzonte fenomenico si disgrega fra reale e immaginario, presente, passato e possibile che ricorda le esperienze di Alain Resnais. Il successivo *O slavnosti a hostech* (t.l. La festa e gli invitati, 1966) è la «cronaca» kafkiana di una festa e della caccia a un ospite che ha pensato inopportunamente di andarsene: nel film si può rinvenire una tendenza verso uno stile più realistico e un'ironia che lavora sul senso tragicomico della pochezza dell'uomo. Se in *Démanty noci* Némec raggiunge la metafora attraverso un'esasperazione del reale, in *O slavnosti a hostech* il suo stile, al contrario, non forza la realtà: l'espressività diventa laconica, non c'è sviluppo dell'azione né delle psicologie, ma solo la registrazione dei comportamenti per disegnare la metafora di una società alienante che non tollera il diverso.

Se Némec e la Chytilovà sono i registi più originali della *nova vlnà,* l'autore internazionalmente più noto è invece Milos Forman. Nel lungometraggio d'esordio, *L'asso di picche* (*Cerny Petr*, 1963), descrizione della perplessa esistenza di un giovane alla sua prima esperienza di lavoro, Forman indaga il baratro che divide le generazioni e mescola documentario e finzione al punto da far esplodere le tradizionali strutture narrative. Nel film successivo, tra i più noti della *nova vlnà, Gli amori di una bionda* (*Ldsky jedné plavovlàsky,* 1965), Forman arricchisce il racconto lieve di una delusione amorosa patita da una giovane operaia di provincia con osservazioni critiche e crudeli dettagli, che confermano la sua capacità di mescolare ironia e malinconia, in *Al fuoco, pompieri!* (*Hori, ma panenko,* 1968), cronaca un po' bozzettistica del «gran ballo» organizzato in una cittadina boema dalla locale associazione dei pompieri, Forman estende il soggetto della rappresentazione all'intera società costituita, componendo un corale ritratto caustico e gelido.

L'invasione sovietica liquida il processo di liberalizzazione e avvia la normalizzazione, chiudendo traumaticamente la stagione più innovativa del cinema cecoslovacco. Némec è posto sotto osservazione, e potrà tornare alla regia solo molti anni dopo; Forman sceglie di lavorare negli Stati Uniti, dove proseguirà la sua carriera con esiti discontinui ma complessivamente importanti: da *Taking Off* (*id.,* 1970) a *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (*One Flew over the Cuckoo's Nest,* 1975), ad

Amadeus (*id.,* 1984).

Unione Sovietica

In Unione Sovietica il «disgelo» successivo alla morte di Stalin crea un rinnovamento dei mezzi espressivi, ma il fenomeno non assume le proporzioni descritte per le nuove onde degli altri paesi dell'Europa dell'Est. Un fatto nuovo è la riscoperta della dimensione privata e dei sentimenti. Il dibattito critico-teorico, invece, s'interroga sulla definizione di un «cinema di poesia», centrato sul primato dei valori formali, aperto all'invenzione figurativa, non vincolato rigidamente all'economia del racconto. Questo dibattito trova il suo «caso» in *L'infanzia di Ivan* (*Ivanóvo Detstvo,* 1962), clamoroso debutto di Andrej Tarkovskij, senza dubbio la figura più significativa emersa dal nuovo cinema sovietico degli anni Sessanta. L'itinerario artistico di Tarkovskij si colloca in una posizione centrale nell'ambito del cinema moderno. Attraverso l'esplorazione della dimensione soggettiva e onirica dell'esistere, la predilezione per tematiche introspettive (l'infanzia, la libertà rivelatrice del sogno, la ragione personale di fronte a quella sociale, la dimensione morale e quella mistico-religiosa), facendo uso di un rigoroso ed elaborato apparato stilistico, i film di Tarkovskij interpellano in modo privilegiato la psiche dello spettatore, catalizzando reazioni emotive strettamente imparentate con le modalità stesse della visione filmica e la natura temporale della fenomenologia visiva. Diplomatosi nel 1960 alla prestigiosa scuola di cinema VGIK con il mediometraggio *Katov i skripka* (t.l. Il rullo compressore e il violino), Tarkovskij compare sulla ribalta artistica internazionale con il già citato *l'infanzia di Ivan,* discussa opera antimilitarista che, insieme con altri film sovietici coevi, getta le basi per il «disgelo» della cinematografia d'oltrecortina. Con il monumentale *AndrejRublëv* (*id.,* 1966) – una biografia intimistica e «politica» del grande pittore di icone del Quattrocento – Tarkovskij sigla la sua cifra formale (piani-sequenza eccezionalmente lunghi, uso espressivo del primo piano e del dettaglio, ripetuti passaggi nell'onirico e nel simbolico) e la sua «dissidenza artistica» invisa alle autorità del suo Paese. Il film, censurato, non potè circolare per lungo tempo, aumentando l'aura nascente del regista che in seguito si vedrà riconoscere premi e notorietà in tutta Europa.

Con *Solaris* (*id.,* 1972) e *Lo specchio* (*Zerkalo,* 1974) l'autore esplora la massima estroversione dell'uomo (l'esperienza extrasensoriale con una forma di vita aliena, nel primo caso) contrapponendola con la sua massima introversione (l'investigazione autobiografica fino alle più recondite profondità della coscienza, nel secondo). *Stalker* (*id.,* 1979) – l'avventura metaforica di tre uomini – sigilla l'aspirazione tarkovskiana ad un cinema di enigmatico lirismo ed esacerbante sensibilità visiva volta all'allegoria religiosa. *Nostalghia* (*id.,* 1980) e *Sacrificio* (*Offret,* 1986) chiudono in modo quasi testamentario e sofferto la parabola di questo artista.

Thodoros Anghelopulos

In Europa l'onda del rinnovamento investe anche altre cinematografie nazionali (dalla Svezia al Portogallo, dalla Spagna all'Austria) che non è possibile analizzare per esteso in questa sede. Spesso in queste realtà produttive la pratica di un nuovo cinema si collega ai nomi di alcuni giovani registi particolarmente apprezzati dalla critica internazionale. Sono i casi di André Delvaux e di Chantal Akerman in Belgio, di Claude Goretta e Alain Tanner in Svizzera, ma soprattutto di Thodoros Anghelopulos in Grecia. Nel corso degli anni Settanta, Anghelopulos realizza una trilogia sulla storia greca dagli anni Trenta agli anni Settanta: *I giorni del '36* (*Meres tou '36,* 1972), sui giorni che precedono il colpo di stato di Metaxas, *La recita* (*O Thiasos* 1974-1975), sulle vicende – ispirate all'*Orestiade* di Eschilo – di una compagnia teatrale itinerante in Grecia tra il 1939 e la vittoria elettorale della destra nel 1952, *I cacciatori* (*I Kynighi,* 1976-1977), una rilettura degli avvenimenti greci dal secondo dopoguerra al 1977. Nei film di Anghelopulos prevale il rifiuto della successione cronologica ma anche del flashback: il passato si innesta direttamente nel presente, i passaggi temporali possono essere segnalati all'interno di una stessa sequenza o inquadratura da una panoramica o un carrello. Altri elementi inconfondibili dello stile di Anghelopulos sono la ricorrenza del piano fisso, l'uso frequente di piani-sequenza lunghissimi, spesso articolati in complessi movimenti di macchina, la sottolineatura dei tempi morti, la valorizzazione dello spazio fuori campo. Il regista utilizza strategie di straniamento tipiche di Brecht: il rappresentato non vuole darsi come riproduzione del reale, bensì come un «vissuto» criticamente interpretato dalla macchina da presa. Lo spettatore non è mai al centro delle azioni, ma posto come se fosse di fronte alla scena; le azioni sono interrotte da monologhi in cui gli attori interpellano direttamente lo spettatore. Per Anghelopulos la Storia è un intreccio tra memoria collettiva (*La recita*) e ricordi personali (*I cacciatori*), tra messa in scena e realtà ed è segnata dalla ciclicità e dalla ripetizione (la dittatura, le sconfitte della sinistra).

10.3.3 Il nuovo cinema tedesco

Il simbolico atto di nascita del nuovo cinema tedesco (*Junger Deutscher Film*) è il manifesto firmato da ventisei giovani cineasti durante il festival del cortometraggio di Oberhausen nel 1962. Nel manifesto si auspica la nascita di un cinema socialmente impegnato, libero da vincoli commerciali. Non si tratta di un'aspirazione velleitaria: tre anni dopo si costituisce il *Kuratorium Junger Deutscher Film*, una commissione produttiva che con il sostegno pubblico incoraggia la realizzazione di opere prime. Il primo film prodotto dal *Kuratorium* è *La ragazza senza storia* (*Abschied von Gestern*, 1966) di Alexander Kluge, ritratto di una giovane nella Germania oppressiva e alienante del boom economico. Con i film successivi, da *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (t.l. Artisti sotto la tenda del circo: perplessi, 1968) a *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (t.l. L'assalto del presente al resto del tempo, 1985), Kluge, che è anche un apprezzato romanziere e saggista,

costruisce un'impegnativa ipotesi di cinema utopico e politico, a tratti freddamente razionale: il suo stile utilizza la tecnica del *collage*, mescolando con un'estrema coscienza teorica la finzione e il documentario, l'intervista e l'animazione, il cinema narrativo e il cinema saggistico, l'impegno militante e la riflessione filosofica.

Ancora più radicale è la proposta politica e stilistica di Jean-Marie Straub. Straub esordisce con *Nicht Versöhnt* (t.l. Non riconciliati, 1965) da un romanzo di Böll (*Biliardo alle nove e mezza*), storia di una famiglia borghese che per tre generazioni si confronta con le derive autoritarie della Germania. Nel film successivo, *Chronik der Anna Magdalena Bach* (t.l. Cronaca di Anna Magdalena Bach, 1967), Straub, con la moglie Danièle Huillet (co-autrice di tutti i suoi film) ricostruisce per frammenti e lunghe performance musicali (finalmente utilizzate non come accompagnamento ma come materia estetica primaria) la biografia di un artista libero, raccontata dal punto di vista di una coscienza femminile. La complessa filmografia successiva di Straub-Huillet sviluppa e approfondisce i temi e i procedimenti formali emersi nelle loro prime prove. Alla base di ogni film della coppia StraubHuillet vi è sempre la rilettura, quasi filologica e insieme trasgressiva e politica, di un'opera preesistente, consapevolmente inadattabile per lo schermo (*l'Othon* di Corneille, i *Dialoghi con Leucò* di Pavese, *Moses und Aron* di Schönberg ecc.). Non è semplice né legittimo ridurre lo stile di Straub-Huillet a parametri univoci, ma è possibile almeno indicare qualche suo tratto inconfondibile: il suono in presa diretta, la recitazione distaccata, quasi inespressiva, degli attori, l'organizzazione del racconto per blocchi riconducibili a ritmi quasi musicali, il forte rapporto contemplativo con la natura, il rifiuto della finzione.

Il rinnovamento del cinema tedesco prosegue anche nel decennio successivo, con una vera e propria «seconda ondata» di giovani autori. I nomi più significativi sono quelli di Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Hans Jurgen Syberberg e Wim Wenders.

L'attività di Rainer Werner Fassbinder si distingue per la quasi febbrile intensità creativa e produttiva: in quindici anni Fassbinder dirige 39 lungometraggi. La realizzazione in tempi molto brevi di film a basso costo è facilitata dalla collaborazione di una collaudata équipe di tecnici e attori legati all'esperienza avanguardista dell'Antitheater di Monaco, fondato dallo stesso Fassbinder nel 1968.

Il cinema di Fassbinder è a un tempo classico e moderno: usa un linguaggio per certi versi tradizionale, a tratti nervoso e violento, ma quasi sempre sorvegliato. Fassbinder racconta storie vicine alla grande tradizione del melodramma cinematografico classico (soprattutto di Douglas Sirk), usa strutture narrative forti, situazioni e personaggi riconoscibili, cerca il coinvolgimento emotivo, la vicinanza del pubblico (a differenza delle esperienze stranianti di Kluge e Straub-Huillet). La modernità di Fassbinder è leggibile nella esibita teatralità dello schema melodrammatico, nell'appropriazione critica di certi stilemi della *nouvelle vague*, nella proiezione di una coscienza tragica della società tedesca, messa in scena in tutte le fasi tormentate della sua storia recente: dall'immediato dopoguerra de *Il matrimonio*

di Maria Braun (*Die Ehe der Maria Braun*, 1978) al terrorismo anni Settanta de *La terza generazione* (*Die dritte Generation*, 1979). Fassbinder esplora l'esistenza di soggetti sociali diversi: i mediocri delinquenti e le prostitute dei primi film, legati al *gangster movie*, i proletari de *Il diritto del più forte* (*Faustrecht der Freiheit,* 1974), gli immigrati di *La paura mangia l'anima* (*Angst essen Seele*, 1973). La critica sociale, per Fassbinder, si verifica nel privato, nelle malattie dell'anima, nel rapporto servo-padrone che spesso innerva il legame amoroso. Il «politico» fassbinderiano parla non tanto alla ragione critica dello spettatore ma ai suoi sentimenti. La difficoltà e il bisogno di capire che cosa significhi essere tedeschi si esprimono anche in una serie di potenti ritratti femminili: da *Le lacrime amare di Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972) a *Effi Briest* (*Fontane Effi Briest,* 1974), dal già ricordato *Il matrimonio di Maria Braun* a *Veronika Voss* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss,* 1982), Fassbinder costruisce una galleria di donne travolte da una vertigine di amore e morte, incapaci di controllare il proprio destino, destrutturate dalle lacerazioni della Storia o dall'impossibile conciliazione tra arte e vita. In Fassbinder, inoltre, è centrale un'attenta sensibilità nei confronti delle «vittime» (i deboli, gli emarginati, i diversi, soprattutto gli omosessuali) in un mondo dominato solo dai rapporti di forza. Nell'ultima fase della sua attività, con produzioni più costose e impegnative, attente al mercato di qualità europeo ma sempre originali ed estreme (si pensi a *Querelle de Brest, Querelle*, 1982), Fassbinder sembra il solo regista capace di far uscire il *Neue Deutscher Film* da uno stato di crisi latente. Purtroppo la sua prematura morte per overdose, a soli 37 anni, nel 1982, provoca una perdita da cui il cinema tedesco forse non si è ancora risollevato.

Se Fassbinder, anche per la sua formazione essenzialmente teatrale, predilige le riprese in interni, dentro uno spazio limitato, Werner Herzog, forse l'autore più enigmatico del nuovo cinema tedesco, preferisce invece i grandi spazi aperti e gli ambienti esotici: l'isola greca di Kos in *Lebenszeichen* (t.l. Segni di vita, 1967), l'Africa e il Sahara in *Fata Morgana* (*id*., 1968-1970), la foresta amazzonica in *Aguirre, furore di Dio* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) e *Fitzcarraldo* (*id.,* 1981), il Wisconsin ne *La ballata di Stroszek* (*Stroszek*, 1977). Questo bisogno di trovare o creare paesaggi utopici e allucinati e le connessioni quasi casuali con la Storia sono l'indizio di una poetica complessa.

Il cinema di Herzog è percorso dal desiderio di frantumare il realismo convenzionale, per cercare al contrario delle immagini pure, non contaminate dalla civiltà. Herzog ama entrare dentro una Natura potente e non conciliata con l'uomo e nei mondi soggettivi segnati dalla diversità (gli ipnotizzati di *Cuore di vetro, Herz aus Glas,* 1976, gli aborigeni di *Dove sognano le formiche verdi, Wo die grünen Ameisen träumen*, 1984, persino il vampiro di *Nosferatu, il principe della notte, Nosferatu, Phantom der Nacht*, 1978, remake del capolavoro di Murnau): il reietto, l'invasato, il diverso sono portatori di verità, perché, come sostiene lo stesso regista, «chi ha avuto paura vede di più». Questa tensione creativa spinge Herzog ad affrontare le condizioni di lavorazione più difficili, quasi per vivere fisicamente l'avventura del cinema come sforzo sovrumano e patimento, come esperienza magico-religiosa

prodiga di rivelazioni.
Lo sguardo di Herzog è consapevolmente ambiguo e paradossale. L'assenza di partecipazione emotiva si alterna a momenti di eccezionale adesione lirica; l'ottica quasi documentaristica si trasforma in una dimensione apertamente visionaria, gli oggetti e i paesaggi diventano dei personaggi. Herzog vuole in questo modo proporre allo spettatore uno stadio ulteriore e non razionalizzato di conoscenza.

La presenza della cultura tedesca è invece molto più diretta nell'itinerario creativo di Hans Jurgen Syberberg: i film di Syberberg sono delle vere e proprie avventure nell'immaginario tedesco, ricostruzioni fortemente soggettive di particolari momenti del mondo spirituale germanico, forme in cui attraverso lo spazio unificante di un personaggio (in particolare *Ludwig. Requiem fur einen jungfraulichen König,* t.l. Ludwig. Requiem per un re vergine, 1972, e *Hitler, ein Film aus Deutschland*, t.l. Hitler, un film dalla Germania, 1978) si fanno istanze, fantasmi e presenze della modernità europea. Per Syberberg il cinema è al tempo stesso l'opera d'arte totale e la «musica dell'avvenire»: è una sintesi di linguaggi molteplici in stretta integrazione con la musica.

Wim Wenders esordisce alla regia nel 1967. Nel primo lungometraggio di rilievo, *Prima del calcio di rigore* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1971), dal romanzo di Handke, Wenders prende spunto da un giallo (un delitto senza motivo) per depurarlo dalle sue componenti spettacolari e concentrarsi sul tema della fuga e del disagio soggettivo. Il film annuncia quel profondo legame tra Wenders e il cinema di genere, soprattutto poliziesco e noir, che ritornerà nelle produzioni successive. Contemporaneamente emergono anche altri motivi che accompagneranno tutta la sua opera: la passione per la musica rock, la forte attrazione per la cultura statunitense, l'ipotesi per un cinema di viaggio. Tra il 1973 e il 1975 Wenders realizza tre film accomunati proprio dal tema del viaggio (la cosiddetta «trilogia della strada»): *Alice nelle città* (*Alice in den Städten*, 1973-1974), l'avventura tra l'America e l'Europa di un giornalista che non riesce a scrivere storie di viaggio e una bambina alla ricerca di una città tedesca fissata su una fotografia sbiadita; *Falso movimento* (*Falsche Bewegung*, 1974-1975), libera reinterpretazione contemporanea, con lo scrittore Peter Handke, del *Wilhelm Meister Lehrjahre* di Johann Wolfgang Goethe; *Nel corso del tempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1975), opera aperta sull'amicizia virile (un tema tipico del cinema classico americano), in una Germania desolata, in cui moltiplicare quasi ossessivamente gli spostamenti. Il viaggio, in questa trilogia come in altri film di Wenders, è l'avvio di una sperimentazione innovativa: una risposta potenzialmente produttiva alle carenze esistenziali. I viaggi nomadici nei film di Wenders degli anni Settanta non producono cambiamento, per certi versi sono quindi un «falso movimento»: garantiscono solo lo spostamento, l'appropriazione visiva di nuovi spazi e accadimenti. Con *L'amico americano* (*Der amerikanische Freund,* 1977) Wenders approfondisce la riflessione sull'America come passione quasi ossessiva, realizzando un omaggio al poliziesco americano ma anche il suo superamento. Wenders, insieme a Fassbinder ma in modo diverso, in un certo senso porta l'America nel cinema d'autore europeo degli anni Settanta. La

tensione tra il modo americano e quello europeo di vedere il mondo e di fare cinema è il tema centrale de *Lo stato delle cose* (*Der Stand der Dinge,* 1982). Nel coevo *Hammett. Indagine a Chinatown* (*Hammett,* 1982) Wenders riflette ancora sull'America e sul cinema di genere: discende nell'universo hollywoodiano della *detective story*, ne rivela tutta l'artificialità ma al tempo stesso esprime una nostalgia per un mondo dell'immaginario ormai finito.

Il film successivo, *Paris, Texas* (*id.*, 1984), è un'opera di svolta. Wenders pare accettare definitivamente l'identità europea del suo cinema, riuscendo, paradossalmente, a realizzare finalmente un film «americano». Il percorso s'inverte: Wenders ora sembra portare l'Europa nell'America (una tendenza ancora più evidente in film più recenti come *Crimini invisibili, The End of Violence,* 1997, e *The Million Dollar Hotel, id.,* 1999). *Paris, Texas* presenta una struttura narrativa più solida del consueto: un padre e un figlio si ritrovano dopo anni e partono alla ricerca della moglie-madre perduta. Con il successivo *Il cielo sopra Berlino* (*Der Himmel über Berlin,* 1987) Wenders ritorna nel cuore geografico e storico dell'Europa, costruendo un suggestivo, complesso film di viaggio e di formazione (un angelo alla ricerca del proprio amore terreno) attraverso gli spazi aerei e urbani della capitale tedesca ancora divisa dal muro.

Nel cinema di Wenders le strutture narrative sono povere di avvenimenti. Il montaggio costruisce ritmi allentati, che si impossessano lentamente dello spazio, senza dipendenza dalla rapidità dell'azione: è come se solo l'insistenza dello sguardo potesse garantire la comprensione delle cose nelle loro forme essenziali. Questa ricerca dell'essenzialità si traduce anche nell'uso molto frequente del bianco e nero, che Wenders paradossalmente considera più realistico del colore. Wenders compone le immagini come un quadro o una fotografia, come se aspirasse a cogliere nei profili monotoni del quotidiano un'immagine nascosta, una rivelazione inattesa. L'immagine nascosta può essere anche quella della morte. Wenders riflette a più riprese sulla possibilità del cinema di filmare la morte. In *Lampi sull'acqua – Nick's Movie* (*Lighting over Water – Nick's Movie,* 1980) Wenders riprende il progressivo spegnersi dell'amico regista Nicholas Ray. La rappresentazione della morte mette in questione la funzione stessa del cinema e l'inquadratura finale di *Lo stato delle cose* ne è l'emblema: un proiettile colpisce il regista protagonista del film, la macchina da presa rimane abbandonata, ma il suo «occhio» continua a filmare la realtà che le scorre davanti. In *Crimini invisibili* Wenders si interroga ancora sulla visibilità della morte, ripensandola eticamente nel contesto di un'eccessiva visibilità della violenza incoraggiata dai nuovi media.

Nel cinema di Wenders l'atto della visione è l'origine e insieme l'oggetto problematico in cui si rivela il senso del cinema stesso. Il suo cinema si colloca nel «dopo»: nell'imminenza dell'avvento di altri media, di altri sistemi di percezione audiovisiva (*Nel corso del tempo* è anche una registrazione della fine del cinema come fatto sociale, vista attraverso la crisi che investe in primo luogo i cinema di provincia); dopo il tramonto di Hollywood ma anche dopo la fine del «nuovo cinema»; dopo la fine delle utopie e delle ideologie. Di fronte a questo paesaggio

attraversato dalla fine e dalla caduta, il cinema può ancora aiutare a vedere il mondo e quindi a comprenderlo.

10.3.4 Il «cinema novo» brasiliano

Nelle cinematografie delle cosiddette aree «periferiche» (in particolare l'America Latina) la ricerca di un nuovo cinema estende i suoi obiettivi: al desiderio di elaborare forme diverse di rappresentazione si uniscono la ricerca di un'identità cinematografica nazionale e la necessità di un'autonomia nei confronti della colonizzazione politica e culturale dell'Occidente. In America Latina la volontà di cambiamento è un fenomeno continentale, da Cuba all'Argentina (dove registi come Fernando E. Solanas e Octavio Getino teorizzano l'ipotesi di un «tercero cinema», diverso sia dal cinema hollywoodiano sia dal cinema d'autore, «didattico» e impegnato nella militanza rivoluzionaria). La più significativa esperienza di rinnovamento e però indubbiamente costituita dal cinema novo brasiliano. Si tratta di un movimento molto politicizzato, tra i più compatti e consapevoli di tutto il nuovo cinema degli anni Sessanta (tra i suoi esponenti si devono ricordare Ruy Guerra, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade): da un lato il cinema novo incoraggia la lotta contro il colonialismo culturale hollywoodiano, impegnandosi invece nel recupero della tradizione popolare brasiliana, costantemente emarginata dall'elite nazionale dominante; dall'altro lato il movimento vuole fare del cinema uno strumento di lotta e di analisi critica della realtà brasiliana: il cinema può e deve cambiare il mondo, diventando strumento di comprensione e agitazione sociale. La macchina da presa deve portare il suo sguardo sulla fame, sul sottosviluppo, sulla rivoluzione: le realtà esplorate sono quelle poverissime e rurali del Nordeste, le distese del sertao, ma anche la grande metropoli sottosviluppata. Il neorealismo italiano è un punto di riferimento, ma si avverte la necessità di andare oltre: alla denuncia sociale, all'adesione partecipata ma a tratti populistica occorre sostituire una ricerca più articolata, segnata dalla violenza della negazione, disponibile all'impegnoepico-didattico. La linea espressiva prevalente del cinema novo tende a utilizzare i mezzi più diversi, in una potente e impura commistione di materiali culturali (dal realismo documentario al mito, dalla favola alla metafora). L'esperienza più importante nell'ambito del cinema novo è sicuramente quella condotta da Glauber Rocha. I film di Rocha partono tutti da una carica esasperata di adesione e di drammaticità, riflettono una visione del mondo che rifiuta il distacco, il controllo, e si immerge nella lacerazione, nel tormento, nella tensione estrema. Rocha non vuole registrare i fatti: il suo è un cinema di totale presa soggettiva, di impeto e furore, intensificato da una profonda carica di consapevole delirio e irrazionalità. L'universo dei suoi film è quello della fame, della disperazione, del dramma interiore e della morte. Rocha sa raccontare, con un'epicità che sembrava perduta, lo scontro dell'uomo con la storia, la sconfitta del povero e il suo insopprimibile desiderio di liberazione.

L'esasperazione narrativa dei contrasti, le invenzioni tecniche, l'estasi poetica della sua scrittura evidenziano un lato oscuro e irrazionale della soggettività che si radica nella concreta dinamica dello sfruttamento e della lotta di classe.

Ma lotta di classe è soprattutto appetito della vita e realtà della morte. *Il dio nero e il diavolo biondo* (Deus e o diablo na Terra do Sol, 1964) è la storia di una ribellione vissuta tra il misticismo e il banditismo: alla sua radice vi sono le canzoni dei ciechi cantori del sertao, a conferma della volontà di riappropriarsi dei lati più «tribali», se non addirittura barbarici, primitivi, del folklore nazionale. Nel successivo *Terra in trance* (Terra em transe, 1967), Rocha esplora il dramma dell'estraneità dell'intellettuale brasiliano, sottoponendo la cultura borghese a una spietata autocritica, con un'espressività tragica, che disgrega la realtà e il racconto in un tessuto di flashback, in una sorta di impetuoso delirio poetico delle forme che aspira a far esplodere, rivelandolo, il senso della realtà. In *Antonio das Mortes* (O Dragao da Maldade contro o Santo Guerreiro, 1969) Rocha quasi eleva a sistema temi e motivi delle opere precedenti: la mitologia del tropicalismo (che riconosce un valore vivificante all'istintuale e al magico), la cultura popolare come strumento di liberazione degli oppressi, lo splendore della ricreazione barbarica e primitiva, la mescolanza di materiali eterogenei.

Capitolo 11 - Il cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta

di Lino Micciché

11.1 La «nouvelle vague» italiana

Le periodizzazioni, si sa, non sono quasi mai altro che una comodità storiografica, raramente corrispondente alle scansioni della storia reale, la quale non procede per capitoli che si aprono e si chiudono nettamente – e meno che mai per fenomeni che un bel giorno insorgono, netti e circoscritti, e un altro bel giorno, cessano di essere – ma secondo un «continuum» le cui dinamiche si intrecciano e si intersecano. Quanto allo storico, egli stabilisce scansioni, che sono già interpretazioni del fenomeno e corrispondono essenzialmente alla sua comodità esegetica[12].

Così non stupirà l'affermazione che gli anni Sessanta del cinema italiano cominciano in realtà nel 1959, quando, a Venezia, il Leone d'Oro della Mostra viene assegnato ex aequo a *Il Generale della Rovere* di Roberto Rossellini, protagonista nel ruolo del titolo Vittorio De Sica, e a *La grande guerra* di Mario Monicelli, protagonisti, nei panni di due «eroi per caso», Vittorio Gassman e

Alberto Sordi. È infatti da quella duplice affermazione che prende avvio il «revival» del cinema italiano – ancora nel 1957-1958 giudicato in piena crisi – fatto anche, da un lato (modello il film rosselliniano), di prodotti che rimettono sugli schermi, da cui erano stati pluriennalmente esclusi, vicende e personaggi del fascismo, dell'antifascismo e della guerra, e, dall'altro lato (modello il film monicelliano), di una serie di «antieroi»-bravi ragazzi un po' cialtroni, con un vissuto all'insegna dell'arte di arrangiarsi gabbando il proprio prossimo, ma rorido di sentimenti – che, da *Il sorpasso,* 1962, di Dino Risi (capolavoro del «genere») a *Dramma della gelosia: tuttiiparticolari in cronaca*, 1970, di Ettore Scola, affollano la cosiddetta «commedia all'italiana», ovvero il macrogenere di maggior successo che transita dagli anni Sessanta agli anni Settanta, sostanzialmente inalterato, salvo i mutamenti tematico-ispirativi imposti dalla storia oggettiva del Paese.

Altrettanto poco dovrebbe stupire che, in stagioni di nouvelles vagues rampanti – quando, da Parigi a Praga, da Rio de Janeiro a Tokyo, le giovani generazioni cinematografiche condannano, combattono ed emarginano il «cinema de papa», riconoscendo pochissimi padri (Jean Renoir e Roberto Rossellini, in primissimo luogo) – il decennio d'oro del cinema italiano sia aperto, dopo il proemio Rossellini/Monicelli, da tre capolavori – *La dolce vita* di Federico Fellini, *L'avventura* di Michelangelo Antonioni e *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti – della generazione neorealistica: la quale, nei primi anni Sessanta, oltre agli altri grandi film dei tre maestri del 1960 (Fellini: *Le tentazioni del dott. Antonio*, 1961; *Se mezzo,* 1963; Visconti: *Il lavoro,* 1961; *Il Gattopardo,* 1963; Antonioni: *La notte*, 1961; *L'eclisse,* 1962; *Deserto rosso,* 1964), darà altri titoli di rilievo, firmati da Mauro Bolognini (*Il bell'Antonio,* 1960; *La giornata balorda,* 1960; *La viaccia,* 1961; *Agostino,* 1962; *Senilità,* 1962), Luigi Comencini (*Tuttia casa,* 1960; *La ragazza di Bube,* 1963), Giuseppe De Santis (*La garconnière,* 1960; *Italiani brava gente,* 1964), Pietro Germi (*Divorzio all'italiana,* 1961; *Sedotta e abbandonata,* 1964), Marco Ferreri (*Una storia moderna. L'ape regina,* 1962; *La donna scimmia,* 1963), Alberto Lattuada (*I dolci inganni,* 1960; *Lettere di una novizia,* 1960; *Il mafioso,* 1962), Nanni Loy (*Un giorno da leoni,* 1961 *; Le quattro giornate di Napoli,* 1962), Mario Monicelli (*Renzo e Luciana,* 1961; *I compagni,* 1963), Antonio Pietrangeli (*Adua e le compagne,* 1960; *La parmigiana,* 1963; *La visita,* 1963), Dino Risi (*Un amore a Roma,* 1960; *Una vita difficile,* 1961 ; *I mostri,* 1963), Francesco Rosi (*Salvatore Giuliano*, 1962; *Le mani sulla città*, 1963), Valerio Zurlini (*La ragazza con la valigia*, 1961; *Cronaca* familiare, 1962), tutti presenti sui nostri schermi dagli anni Quaranta e Cinquanta, e perfino dai due «padri anziani», attivi nel cinema italiano sin dagli anni Trenta, Vittorio De Sica (*La ciociara*, 1960; *Il giudizio universale*, 1961) e Roberto Rossellini (*Era notte a Roma*, 1960; *Viva l'Italia*, 1961); titoli e nomi ai quali, comunque, si possono aggiungere alcuni altri titoli sparsi firmati dalla «vieille vague»: *Il carro armato dell'8 settembre* (1960) di Gianni Puccini, *La vendetta di Ercole* (1960) e *I cento cavalieri* (1964) di Vittorio Cottafavi, *L'oro di Roma* (1961) di Carlo Lizzani, *Anni ruggenti* (1962) di Luigi Zampa, *Kapò* (1960) di Gillo Pontecorvo (1960), *Gli indifferenti* (1964) di Francesco Maselli. Mentre, a completare il quadro, va ricordato che nei primi (e negli avviati) anni

Sessanta sono ancora attivi anche alcuni maestri dell'ultimo «muto» italiano, esordienti fra il 1923 e il 1929, veri e propri *founding fathers* del cinema sonoro italiano: come Mario Camerini (*ViaMargutta, Crimen*, 1960; *I briganti italiani,* 1961; *Kali Yug, la dea della vendetta,* 1963; seguiti da *Il mistero del tempio indiano,* 1964, e da *Delitto quasi perfetto,* 1966) e Alessandro Blasetti (*Io amo, tu ami,* 1961; *Liolà,* 1966; seguiti da *Io, io, io... e gli altri,* 1966, e da *La ragazza del bersagliere,* 1967).

Questa lunga lista di una cinquantina di titoli e di una venticinquina di cineasti serve ad attestare inequivocabilmente il carattere tutt'affatto particolare del revival cinematografico italiano degli anni Sessanta. Quanto al quadro complessivo delle opere (nel periodo 1960-1963 sono 872, ovvero, detratte 168 coproduzioni minoritarie, 704 film italiani e/o di coproduzione maggioritaria), soprattutto aggiungendovi le quasi altrettante opere prime e seconde – come vedremo – di una qualche qualità (dal più al meno), firmate nel quadriennio da esordienti e/o comunque da giovani registi, esso è senza paragoni quantitativo-qualitativi in raffronto con tutte le altre cinematografie mondiali: poiché nessuna cinematografia nazionale, per quanto pervasa dalla innovatività della propria nouvelle vague, può vantare un centinaio di titoli non immemorabili (tra cui non pochi memorabili) su 700 prodotti, vale a dire una percentuale di quasi il 15%. Quanto, invece, al fenomeno del rinnovamento dei quadri artistici e registici, esso – a differenza di tutto il resto del mondo – sembra in Italia non andare molto oltre il ricambio fisiologico: per di più i nuovi registi, praticamente con una sola eccezione (il francesizzante Bernardo Bertolucci), non solo non sembrano rompere con la generazione dei padri, con il lascito neorealistico di cui essa è depositaria, insomma con l'altrove odiato «cinéma de papa», ma se ne proclamano gli eredi e i continuatori, anche se – come i Taviani, seppellendo padri politici e simbolici (cfr. il funerale di Togliatti ne *I sovversivi*) o come Pasolini, che fa mangiare il Corvo saccente da Totò e Ninetto (cfr. il finale di *Uccellacci e uccellini*) – sottolineano spesso la necessità del superamento. La realtà è che da noi la «nuova ondata» c'è già stata, tra il 1945-1946 e il 1952-1953, ovvero tre o quattro anni prima di quella inglese (il *free cinema*), sei o sette prima della *nouvelle vague* parigina, otto o nove prima del *cinema novo* brasiliano o della *nova vlnà* praghese: ed è stata la complessa e composita dinamica neorealistica, durante la quale una o due generazioni di cineasti si distaccarono dal loro precedente «cinéma de papa», fondarono un nuovo immaginario cinematografico basato su un diverso rapporto con la realtà, assunsero il quotidiano e l'ordinario contro il fiabesco e l'epico del cinema precedente, enunciarono e praticarono una diversa etica dell'estetica dove il realismo non era che la forma artistica della verità, considerarono «oggetto vivo del film [...] il "mondo", non la storia, non il racconto» (Rossellini), realizzarono quel cinema che essi ritenevano «utile all'uomo» e ideato «per la verità e la conoscenza» (Zavattini); e, da Tokyo a Parigi, da Rio a La Habana, da Praga a New Delhi, divennero altrettanti punti di riferimento per le risorgenti cinematografie postbelliche e, spesso, per le più tardive nouvelles vagues degli anni Sessanta. È dunque soprattutto con il neorealismo che grandi e piccoli cineasti italiani di fine

anni Cinquanta/inizio anni Sessanta si trovano a fare i conti, è in rapporto ad esso che debbono «andare oltre», è con quel magistero che debbono misurarsi.

11.2 La politica degli esordi

La particolarità del caso italiano è, comunque, che la generazione dei «padri» non impedisce l'affacciarsi sugli schermi di una generazione dei figli con una coincidenza di date che fa giustamente parlare di una «nuova ondata» italiana, anche se la politica degli esordi – che, ad inizio anni Sessanta, anche a Cinecittà, incentiva la presenza, accanto ai padri e ai fratelli maggiori già operanti, di giovani e giovanissimi cineasti – è più il risultato di un'opzione di alcuni produttori (Goffredo Lombardo e la sua Titanus è solo il nome di maggior rilievo fra i molti) che l'effetto di una incontenibile pressione generazionale.

E in effetti, fra il 1960 e il 1964 (per la verità, il fenomeno si chiude nel 1963, ma nel 1964 ne abbiamo ancora alcuni strascichi) la percentuale delle «opere prime» oscilla fra un minimo di oltre il 12% (vicino al ricambio fisiologico annuale) e un massimo vicino al 20% dei prodotti: con 142 titoli (e 168 registi) fra gli 893 film puramente nazionali e/o di coproduzione maggioritaria del periodo, complessivamente pari a poco meno del 16% del totale. Che tuttavia l'«operazione nouvelle vague italiana» sia stata parzialmente artificiosa è attestato da due dati: molto più di un quarto di quegli esordienti non andò oltre l'«opera prima», mentre poco meno di un altro quarto non andò oltre il secondo titolo, o al massimo il terzo (raramente il quarto), a parte quello dell'esordio. In altre parole: una scarsa metà di quelle «opere prime» fu destinata ad aprire una significativa serie numerica «ordinale» e una scarsa metà di quei 168 nuovi cineautori non furono «registi per caso» ma destinati ad essere attivi nel cinema degli anni Sessanta e Settanta. Mantenendoci ad un livello da medio a medio-alto e alto di qualità, vediamo – ripartito per annata – l'elenco dei più significativi esordienti.

1960 (17 opere prime-17 esordienti)

Mario Bava (*La maschera del demonio*); Sergio Capogna (*Un eroe del nostro tempo*); Damiano Damiani (*Il rossetto*); Ermanno Olmi (*Il tempo si è fermato*); Gian Luigi Polidoro (*Le svedesi*); Luciano Salce (*Le pillole di Ercole*); Florestano Vancini (*La lunga notte del '43*).

1961 (32 opere prime-37 esordienti)

Vittorio Caprioli (*Leoni al sole*); Vittorio De Seta (*Banditi a Orgosolo*); Nicolò Ferrari (*Laura Nuda*); Alfredo Giannetti (*Giorno per giorno, disperatamente*); Umberto Lenzi (*Le avventure di Mary Read*); Sergio Leone (*Il colosso di Rodi*); Giuliano Montaldo (*Tiro al piccione*); Pier Paolo Pasolini (*Accattone*); Elio Petti (*L'assassino*); Ugo Tognazzi (*Il mantenuto*).

1962 (32 opere prime-41 esordienti)

Gian Vittorio Baldi (*Luciano, una vita bruciata*); Bernardo Bertolucci (*La commare secca*); Giuseppe Fina (*Pelle viva*); Ugo Gregoretti (*I nuovi angeli*); G. Jacopetti, P.

Cavara, F. Prosperi (*Mondo cane*); V. Orsini, P. e V. Taviani (*Un uomo da bruciare*); Giuseppe Patroni Griffi (*limare*); Brunello Rondi [in co regia con P Heusch] (*Una vita violenta*); S. Sollima, L. Lucignani, N. Manfredi, A. Bonucci (*L'amore difficile*); Duccio Tessali (*Arrivano i Titani*); Augusto Tretti (*La legge della tromba*); Eriprando Visconti (*Una storia milanese*); Giancarlo Zagni (*La bellezza di Ippolita*).

1963 (33 opere prime-41 esordienti)

Enzo Battaglia (*Gli arcangeli*); Tinto Brass (*Chi lavora è perduto*); Gianfranco De Bosio (*Il terrorista*); P. Festa Campanile e M. Franciosa (*Un tentativo sentimentale*); Vito Pandolfi (*Gli ultimi*); Mario Missiroli (*La bella di Lodi*); Luigi Turolla (*La mano sul fucile*); Lina Wertmüller (*I basilischi*).

1964 (28 opere prime-32 esordienti)

Tiziano Longo (*Michelino Cuchiarella*); M. Mida, M. Guerrini [altri ep: J. Romain, G. Puccini] (*Amore in 4 dimensioni*); Ettore Scola (*La congiuntura*); Paolo Spinola (*La fuga*).

Ora, a parte qualcuno che, «regista per caso» magari suo malgrado, si è perso per strada (Ferrari, Fina, Tretti, Zagni, Capogna, Polidoro, Battaglia, De Bosio, Pandolfi, Turolla, Missiroli, Mida), non andando, o non andando molto, oltre il film d'esordio, questa quarantina di titoli e di neoregisti attesta come non sia che molto parzialmente su queste nuove leve che riposano gli allori del decennio d'oro del cinema italiano, la cui ossatura forte si fonda essenzialmente sulle leve registiche formatesi a (o provenienti da) la vera nouvelle vague italiana, il neorealismo. Ad esse certamente si aggiungono, nei primi anni Sessanta, Damiani, Olmi, Vancini, De Seta, Leone, Montaldo, Pasolini, Petri, Baldi, Gregoretti, Bertolucci, Orsini, i Rosi, i Taviani, Rondi, Tessari, Brass, Festa Campanile, Wertmüller, Scola, che contribuiscono a qualificare il cinema italiano di quegli anni nonché a conferirgli qualche vaga somiglianza con il rigoglio giovanile caratterizzante le altre cinematografie mondiali; ma in un contesto tutto particolare dove domina, sostanzialmente incontrastata, la generazione dei «padri» (Visconti, De Sica, Fellini, Antonioni ecc.) e dei fratelli maggiori (Comencini, Risi, Pietrangelo).

11.3 I generi

Più particolare e articolata ancora appare la situazione, se si tenta un approccio ad estetiche e poetiche, generi e filoni. Tra questi ultimi, a livello del mercato di profondità si assiste, ad esempio, a curiosi passaggi di testimone dove, non di rado, gli stessi confezionatori passano da un genere, o sottogenere, all'altro, quasi a dimostrare l'unità e la saldezza merceologica dell'offerta «di profondità», nelle pur vistose varianti di genere. Così, tra la fine degli anni Cinquanta e gli avviati anni Sessanta, si succedono il filone dei «pepla» (dal *terminus a quo* del 1957 al *terminus ad*

quem del 1964-1965 gli Ercole, i Maciste, gli Ursus, i Sansone e gli altri furono oltre 170, ovvero 1/10 della produzione italiana; autori, fra i più prolifici ma anche fra i migliori, Piero Francisci, Vittorio Cottafavi, Domenico Paolella, Carlo Campogalliani, Mario Bava, Carmine Gallone, Antonio Leonviola, Sergio Corbucci – che, da soli, ne firmano una cinquantina – e molti altri). Accanto al filone dei «pepla», fra il 1959 (quando Blasetti firma *Europa di notte*) e il 1962-1963, scoppia il precario boom dei film «sexy» (con le loro microvarianti: *Mondo di notte, Mondo caldo di notte, Mondo sexy di notte, Mondo nudo* ecc.; oppure *Sexy al neon, Sexy che scotta, Sexy follie, Sexy proibito* ecc.), un piccolo Walhalla provinciale di spogliarelli in studio, di finti locali notturni di Soho o Pigalle, di fantasiosi reportage sulla vita notturna *for men only*, in un degradato orizzonte da frustrato *voyeur*, dove l'unico a distinguersi e ad emergere – per particolarissimo spirito reazionario, per vocazione razzista e per indiscutibile abilità confezionistica – fu Gualtiero Jacopetti (*Mondo cane*, 1962; *Mondocane n.* 2,1963; *La donna nel mondo,* 1963), la cui attività nel filone proseguì molto oltre la definitiva sparizione del «sexy» dal mercato (*Africa addio*, 1966; *Addio zio Tom,* 1971; *Mondo candido*, 1975).

«Pepla» e «sexy», nonché la poca produzione esistente nell'ambito del «giallo», del «fantastico», del «fantascientifico», dello «spionistico» – tutti generi poco praticati dal nostro cinema – sono destinati ad essere seppelliti dal più estroso, più fortunato, più frequentato e più diffuso fra i generi di profondità, lo «spaghetti (o «makaroni») western», quel western che in dieci anni, fra il 1964 del film capostipite *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone e il 1978 di uno degli ultimi episodi del filone, *Sella d'argento* di Lucio Fulci, vanterà una filmografia abbondantemente oltre i 400 titoli, con punte stagionali parossistiche (1965:39 prodotti; 1966:46 prodotti; 1967:58 prodotti; 1968:72 prodotti), frequenti exploits westerner di cineasti «impegnati» (come Lizzani, Vancini, Brass, Damiani; mentre altri, come Bernardo Bertolucci, si limitarono a scrivere sceneggiature o, come Pasolini, a partecipare come attori alla sparatoria generale), occultati dietro centinaia di pseudonimi americaneggianti (Sergio Leone come Bob Robertson, Carlo Lizzani come Lee Beaver, Florestano Vancini come Stan Vance, Franco Giraldi come Frank Garfield, Domenico Paolella come Paul Fleming, Riccardo Freda come George Lincoln, Paolo Heusch come Richard Benson, e via americaneggiando, inclusi musicisti, Ennio Morricone = Leon Nichols, sceneggiatori, Umberto Lenzi = Humphrey Humbert, e attori, Carlo Pedersoli = Bud Spencer).

A parte il caso della commedia all'italiana, quello dello spaghetti western è l'esempio più vasto, quantitativamente, e più duraturo, cronologicamente, di «film di genere» nella storia del cinema italiano. Di qui l'attenzione giornalistica, pubblicistica, e talora anche studiosa al fenomeno: che, nonostante le rare punte esteticamente alte, si presenta, molto singolarmente, come un genere «alessandrino» interamente indebitato con un altro genere di cui costituisce la versione parodistica, e sollecita un sicuro interesse sociologico con le sue costanti, le sue varianti, e le sue due linee alternativamente prevalenti, quella amara e cinica

della legge del più forte (e del più furbo, «all'italiana», insomma) e quella, opposta e tutta «sessantottesca», della violenza anarchica e ribellistica (portata avanti per ambizione alla Giustizia o per rivalsa dell'ingiustizia subita). Un caso a parte è quello di Sergio Leone che, dopo gli esordi nel «peplum» e il successo enorme del western di fondazione, realizzerà altri quattro western *Per qualche dollaro in più* (1965), *Il Buono, il brutto, il cattivo* (1966), *C'era una volta il West* (1968), *Giù la testa* (1971) e, dopo 13 anni di vani progetti e di silenzio espressivo, il testamentario *C'era una volta in America* (1984): l'alessandrinismo di Leone soprattutto nel terzo, quarto e quinto dei suoi western – mentre i primi due seguono ancora, sia pure con grandi abilità e sicuri effetti spettacolari, il modello mimetico-parodistico (in *Per un pugno di dollari*, complicato dal remake occulto del film di Akira Kurosawa, *Yojimbo*: seguito piano per piano, determinando così una interessante, e diversificata, duplice mimesi: di testo nipponico e di genere statunitense) – giunge a costruire una nuova retorica del genere, fatta di grandi spazi, sinuose quanto complesse dinamiche della cinepresa e una finissima tessitura epico-ironica giocata magistralmente sui ritmi del montaggio e delle belle partiture musicali di Ennio Morricone.

A parte i generi di profondità – incluso lo «spaghetti western» nelle sue oscillazioni fra astuto (e qualche rara volta financo raffinato) spettacolo «cinefilo» e chiassosa confezione per sale cinematografiche suburbane e terzomondiste – la produzione italiana che domina, dai primissimi anni Sessanta agli avviati anni Settanta, appartiene al macrogenere della cosiddetta «commedia all'italiana»: più che un genere, un bacino di offerta/domanda, dove si collocano le molte varianti di oltre quindici anni di commedia cinematografica. Sono varianti talora molto diverse fra loro, e per differenza autoriale e per diversità tematica; ma apparentabili: per il comune rifiuto dell'indigenza che aveva fatto da ambiente e sfondo alla commedia italiana dalle stagioni del neorealismo rosa fino a tutti gli anni Cinquanta (in questo senso *I soliti ignoti* di Mario Monicelli, 1958, è un film che fa da ponte), per la scelta di sfondi e ambienti piccolo borghesi e borghesi abitati da simpatici quanto cialtroneschi antieroi, specialisti nell'arte di arrangiarsi, non più da «poveracci» alla Totò e De Filippo ma nei nuovi modi possibili nell'Italia del «boom» (si pensi ai film interpretati nel periodo 1959-1968 da Ugo Tognazzi, 62, da Enrico Maria Salerno, 40, da Alberto Sordi, 34, da Vittorio Gassman, 33, da Nino Manfredi, 32, mentre un grande attore drammatico-brillante come Mastroianni ne interpreta solo 27), sceneggiati da un gruppo relativamente ristretto di scrittori di cinema (sempre nel 1959-1968: Ennio De Concini 52 titoli, Ruggero Maccari 31, Age e Scarpelli 30, Rodolfo Sonego 26, Ettore Scola 25, Leo Benvenuti 23, Luciano Vincenzoni 21, Piero De Bernardi 21), incentrati essenzialmente attorno al tema del Desiderio (di ricchezza, di potere, di carica, di ruolo, di sesso), rigorosamente fallocratici in superficie e più che mai in profondità (il 99% vede protagonisti maschili e le coprotagoniste o deuteragoniste donne sono quasi sempre mera funzione del protagonista maschio; al punto che, a parte il caso della ornamentale Sylva Koscina, che addobba 46 film del periodo, ridotto è –

rispetto agli attori – il numero delle attrici coprotagoniste di film: Sandra Milo, 25, Virna Lisi, 23, Catherine Spaak, 19), programmaticamente irrispettosi nei confronti di ogni autorità, sociale statale religiosa, fino al frequente sberleffo verso le istituzioni e i loro «idola». Caustiche e più spesso ciniche, laiche e il più delle volte scettiche, irriverenti e talora goliardiche, le «commedie all'italiana», da un lato vengono a costituire il più rilevante prodotto medio che si sia mai avuto nella storia della cinematografia nazionale, dall'altro appaiono, ancora oggi, come lo specchio deformante, ma in qualche modo leggibile, della società italiana del periodo, ovvero del passaggio da civiltà agraria a società industriale «affluente»: con un generale aumento del reddito e dei consumi, e sempre maggiori sperequazioni di ricchezza; mentre – dopo le speranze indotte ad inizio decennio dai nuovi e più avanzati equilibri politici del centro-sinistra e le pur sempre più rilevanti conquiste sociali (dall'obbligo scolastico allo Statuto dei lavoratori) – la scena politica appare sostanzialmente immota.

Ovviamente, all'interno del macrogenere «commedia» – se abbondano le confezioni «usa e getta», prodotti la cui brillantezza non va oltre le due ore dello spettacolo, spesso costituito da collane (più di una cinquantina nel periodo: primato quello di Mauro Bolognini con 10 titoli sparsi in otto film; seguito da Franco Rossi, 7 titoli in altrettanti film, e da Gianni Puccini, 5 racconti in quattro film) di «episodi» a più mani, quando non di brevi, e magari fulminanti, sketches sceneggiati (es. *I mostri*, 1963, una ventina di novellette, e *Vedo nudo*, 1969, sette raccontini, ambedue di D. Risi) – non mancano, tuttavia, linee autoriali. Valga per tutti[13] il caso del prolifico Dino Risi, forse l'esponente più significativo fra i registi della commedia all'italiana, cui si deve, ad inizio decennio, *Una vita difficile* (1961) e *Il sorpasso* (1962): il primo – protagonista un ex partigiano, Silvio (Sordi), che crede troppo a lungo nelle «magnifiche sorti e progressive» – è pervaso da una temperie morale e da un risentimento sinceri e ancora non compressi fra quel cinismo rassegnato e quel moralismo sconsolato caratteristici del genere; il secondo – che distribuisce con sapienza su due contrastanti protagonisti, Roberto (Gassman) e Bruno (Trintignant) la dialettica dei tempi – è tutto teso verso un finale in cui la faciloneria vince sulla problematicità, la sfacciataggine sulla riservatezza, l'avventurismo sulla cautela, la rozzezza sulla gentilezza, ma dove questa stessa «vittoria» appare atroce come un lutto, amara come una sconfitta. La successiva filmografia di Risi, intensissima, soprattutto nel decennio, vede ampie conferme dell'estro registico e della vena ispirativa dell'autore, ma con un progressivo sciogliersi del moralismo originario e della sapienza satirica verso l'innocua iconoclastia e lo «spettacolo» della cialtronaggine trionfante, e il conseguente rischio del qualunquismo (*Il tigre,* 1967, *Il profeta,* 1968, *Il giovane normale,* 1969). Non così, comunque, *Straziami, ma di baci saziami,* 1968, dove Risi si conferma un gran direttore di attori, in un copione in cui Age e Scarpelli inventano dialoghi scritti in una gustosissima «koiné» subcolta, fatta di canzonette e fumetti, per narrare una vicenda più satira del melodramma che variante della commedia. Diverso sarà il Risi anni Settanta, nel quale, accanto ad una linea di continuità con la commedia

anni Sessanta (da *Sessomatto,* 1973, a *I nuovi mostri,* 1977), perfino più incattivita, prendono a convivere una linea di vaga ispirazione politico-sociale (da *In nome del popolo italiano*, 1971, a *Mordi e fuggi,* 1973), una particolare attenzione ai romanzi di Giovanni Arpino (che porta il regista a due felici risultati: *Profumo di donna,* 1974, da *Il buio e il miele*; *Anima persa,* 1977, dal romanzo omonimo del 1976) e di Piero Chiara (*La stanza del vescovo,* 1977), una disponibilità, anche se provvisoria, al film meramente divistico (*La moglie del prete*, 1971: starring la coppia Mastroianni-Loren al suo settimo incontro), alla pochade rievocativa d'epoca (*Telefoni bianchi,* 1976).

Gli alti e i bassi, appena esemplificati nella pur significativa filmografia di Dino Risi, caratterizzano, non dissimilmente, registi diversi fra loro ma operanti a lungo nello stesso bacino merceologico: come Mario Monicelli che, dopo la dolente e risentita, ancorché a tratti sorridente, epopea operaia de *I compagni* (un'articolata evocazione dello scontro di classe in una fabbrica piemontese di fine Ottocento) e il grande successo dei due Brancaleone (*L'armata Brancaleone,* 1966; *Brancaleone alle crociate*, 1970), dove i modi della «commedia» sono arretrati nel Medioevo, con gli scoppiettii linguistici che caratterizzano i copioni di Age e Scarpelli a cavallo dei due decenni, firma alcuni prodotti desueti, e in un paio di casi notevolissimi, quali il grottesco *Toh è morta la nonna* (1969), il drammatico *Un borghese piccolo piccolo* (1977), il comico-patetico *Temporale Rosy* (1979), il malinconico *Viaggio con Anita* (1979); o come Luigi Comencini che, dopo avere chiuso il decennio dei Sessanta con lo splendido *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano* (1969), firma alcuni film dove sembra accantonato il modello «all'italiana»: da *Le avventure di Pinocchio* (1972) a *La donna della domenica* (1975), da *Lo scopone scientifico* (1972) a *L'ingorgo* (1979).

11.4 Luchino Visconti, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni

Si è già accennato che, a differenziare gli anni Sessanta cinematografici italiani da quelli di quasi tutte le altre cinematografie, non contribuisce soltanto la ininterrotta continuità 1950-1980 della commedia, ma anche il fatto che i tre grandi film con cui il decennio ha avuto avvio non appaiono episodi né terminali, né eccezionali nelle filmografie dei loro autori. Infatti, tra i Maestri presenti nel 1959-1960 si perderanno soltanto, lungo il decennio: Roberto Rossellini, che al cinema darà ancora poche immemorabili cose (*Anima nera*, 1962; *Anno uno,* 1974; fa parzialmente eccezione, invece, *Il Messia,* 1975), per investire magnificamente nella televisione la propria vena pedagogico-didattica, da *La presa del potere di Luigi XIV* (1966) al *Cartesio* (1974); e Vittorio De Sica che – a parte *Il giardino dei Finzi Contini* (1970) i cui tratti talora splendidi e la buona tenuta media si meritano nel 1971 l'Oscar per il miglior film straniero – dirigerà, fra il 1963 de *Il boom* e il 1974 de *Il viaggio,* una decina d'altri film, corretti e poco ispirati anche se talora divertenti (cfr. il primo e il terzo episodio di *Ieri, oggi, domani*, 1964-1966). Non così sarà invece per il trio Antonioni, Fellini, Visconti, che aveva aperto il decennio con tre capolavori.

Il regista di *Rocco e i suoi fratelli* avrà, successivamente a *Il Gattopardo*, una fase relativamente involutiva (*Lo straniero*, 1967) ma tutt'altro che priva di creazioni di grande raffinatezza registico-linguistica (*Vaghe stelle dell'Orsa*, 1965), di ambiziose e drammaturgicamente possenti rievocazioni storiche (*La caduta degli dei,* 1969), di colte e raffinate interpretazioni di classici letterari (*Morte a Venezia,* 1971, da Th. Mann; *L'innocente*, 1976, da G. D'Annunzio), di commossi film testamentari (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974) e di un'opera (*Ludwig*, 1973) che, decurtata di un'ora mentre Visconti era in vita, e riproposta, postuma, nell'edizione originale di 234', appare, nel suo monumentalismo scenografico ed espressivo, nella minuziosa analisi psicologica del personaggio, nella ricostruzione esasperata fino al dettaglio di un'agonia fra impotenza esistenziale e incontrollato culto della magnificenza e della bellezza, uno dei capolavori della poetica viscontiana.

L'autore de *La dolce vita* matura a somma grandezza con, e dopo, questo film. Successivamente ad un gustosissimo sfogo anticensorio, *Le tentazioni del dott. Antonio* (1962, episodio di *Boccaccio '70*), firma con *8 e mezzo* (1963) quello che è forse il suo capolavoro e risulta comunque uno dei film più amati, ammirati, studiati e imitati della storia del cinema. Quindi, se *Giulietta degli spiriti* (1965), l'episodio di *Tre passi nel delirio* (1967) e il *Block-notes di un regista* (1969), nonostante il loro rigoglio espressivo, possono essere anche letti come sintomi di una impasse ispirativa, l'autore firma, con Fellini *Satyricon* (1969), una «dolce vita» ambientata circa due millenni prima, nella Roma di Petronio, ma ugualmente intensa nella sua sconsolata contemplazione orrorifica della realtà della morte e della messa in scena della vita; mentre, dopo gli splendidi megaelzeviri de *I clowns* (1971) e di *Roma* (1972), realizza la più straniata, e memore, e tenera, e favolosa, e malinconica, e ridente, indiretta autobiografia di cui il cinema abbia memoria, *Amarcord* (1973). Quest'ultimo precede due film diversamente pensosi, come l'emblematico *Il Casanova* di Federico Fellini (1976) e il «politico» *Prova d'orchestra* (1979), che, a loro volta, preludono al gran finale della filmografia felliniana anni Ottanta (da *La città delle donne*, 1980, a *La voce del la luna*, 1990, attraverso *E la nave va*, 1983, *Ginger e Fred*, 1985, *Intervista,* 1987). Tanto per dire, insomma, che il capolavoro del Sessanta è solo il primo di una serie di capolavori e grandi film felliniani, i quali marcano il trentennio successivo a quell'anno quando, in tutto il mondo, si cancellava «le cinéma de papa», che in Italia, invece, si afferma come non mai.

Considerazioni non dissimili valgono per Michelangelo Antonioni, sul cui cinema Sessanta-Settanta si può aggiungere che questo nostro cineasta è fra tutti il più moderno, e che – anche solo quanto a modernità – nessun giovane esordiente degli anni Sessanta, pur tra i migliori, può essergli neppure lontanamente paragonato. Dopo il breve ma significativo periodo propriamente neorealistico, coincidente in tutto con la produzione documentaristica 1943-1947/1949-1950, Antonioni aveva dato avvio ad un proprio «neorealismo dell'anima», dapprima con una superba lezione di scrittura filmica (*Cronaca di un amore*, 1950); poi, con un saggio di sociologia neorealistica (*I vinti*, 1952) che, tartassato dalla censura nell'episodio italiano, aveva nell'episodio inglese (rieditato anche nel 1962, con il

titolo *Il delitto*, nel film antologico *Il fiore e la violenza*) il proprio punto di eccellenza; quindi, con un «mèlo», organizzato come un aspro discorso critico sul cinema e sui limiti dell'illusione neorealistica (alla quale pure rendeva omaggio l'assolutismo dell'episodio *Tentato suicidio*, con cui l'autore aveva aderito al film manifesto zavattiniano *Amore in città*, 1953); infine, con un esperimento di narratività cinematografica (*Le amiche*, 1955) partendo dalla narratività letteraria pavesiana di *Tra donne sole*. E già in questi primi film emergeva, nettissimo, il caso Antonioni: per la somma destrezza di una scrittura tanto elegantemente dinamica quanto costantemente incline all'autoriflessività, per l'apertura ad una borghesia vista senza esorcismi assolutori o di condanna come la classe dei vincitori che sta istituzionalizzando la propria discutibilissima «moralità», per il laicismo assoluto di un punto di osservazione anideologico – che non permette né le rimozioni, né le illusioni, né le consolazioni, né le fughe care agli altri Maestri – Antonioni si segnalava come l'autore mediologicamente più consapevole, ideologicamente più libero, culturalmente più autonomo, stilisticamente più creativo, in altri termini come il più moderno del cinema italiano. Lo conferma, dopo i pur straordinari esordi, quello che è il primo grande film, *Il grido,* che, nel 1957, desta qualche sbarellamento critico a sinistra, perché vi si narra di un operaio polesano, che non inneggia «alle magnifiche sorti e progressive» e non guida cortei di scioperanti brandendo stendardi che il vento fa garrire, ma letteralmente muore d'amore; è anzi proprio nel bel mezzo di uno sciopero neppure degnato di uno sguardo, che Aldo, l'operaio in questione, conclude autoclasticamente lo straziato itinerario, senza sussulti e senza bagliori, in cui ha immerso la propria sconsolata solitudine, dopo che la sua donna, Irma, gli ha detto semplicemente che non lo ama più e che ama un altro.

Bisogna capire (e apprezzare) *Il grido*, per capire (e apprezzare) la grande tetralogia che Antonioni regala al cinema italiano d'inizio decennio: *L'avventura* (1959-1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962), *Deserto rosso* (1964). Perché quasi tutto il patrimonio tematico che esplode nei quattro film d'inizio decennio è già, talora imploso, in quel film di fine decennio. L'amore, questa illusione di assoluto che conferma il relativo (Claudia che prende facilmente il posto di Anna nel cuore di Sandro e dimentica ella stessa l'amica scomparsa); la solitudine, quella di chi non ha e vorrebbe avere o di chi ha avuto e non ha più (si veda l'avvio de *L'eclisse*, e le sofferenze di Riccardo); la coppia, ovvero, da un lato, il solo luogo dove realtà e illusioni dei sentimenti sono concretamente commisurabili, dall'altro, una irreversibile vocazione all'autodistruzione e allo scacco (cfr. Anna/Sandro, Claudia/ Sandro, Lidia/Giovanni, Vittoria/Riccardo, Vittoria/Piero, Giuliana/Ugo, Giuliana/Corrado: non una coppia antonioniana funziona); la donna, che è «meglio dell'uomo» perché nella crisi dei sentimenti è più autentica, più sincera e per ciò stesso più disponibile alla pietà solidale (cfr. finali de *L'avventura* e de *La notte*), unica soluzione alternativa a quella della nevrosi come accettazione sofferta (*Deserto rosso*) della propria ontologica solitudine; e perfino le «cose» che ormai ci circondano quando non ci sovrastano e ci dominano in una

generale Verdinglichung (cfr. sequenza conclusiva de *L'eclisse,* e sequenze sparse, fin dall'inizio, di *Deserto rosso*): tutti questi temi, spunti, motivi sono già, almeno in nuce, ne *Il grido*, nella storia di Irma che non ama più Aldo, di Aldo che non riesce a non amare più Irma, di Elvia che non è riuscita a farsi amare, di Virginia che forse non sa amare, di Andreina che è per Aldo, vanamente, l'ultima possibilità di salvezza, la pietà solidale. Ne *Il grido,* inoltre, vi è già anche l'uso di un paesaggio consonante con i sentimenti degli uomini, un paesaggio che sarà vero e proprio coprotagonista della «story», dal primo (Lisca Bianca, il villaggio abbandonato, Noto, il paesaggio siciliano in generale) all'ultimo titolo (Ravenna, il porto, la fabbrica, la zona industriale; e, all'opposto, i colori pastello dell'Isola di Budelli, il sogno) della tetralogia; e vi è una struttura itinerante, quasi da *road movie,* che anticipa la vera e propria *quète* de *L'avventura,* ma anche le *flàneries* caratterizzanti tutta la prima parte de *La notte* nonché abbondantemente disseminate nei due capitoli conclusivi della tetralogia. Come dire che la grandezza dell'Antonioni anni Sessanta è – contrariamente a quanto accade a Fellini e in qualche misura anche a Visconti – all'insegna della continuità, non certo della rottura con gli anni Cinquanta.

Naturalmente, tale continuità è soprattutto interiore, prima ancora che estetica e poetica: è insomma la coerenza etico-estetica del cinema antonioniano a dare saldezza e unità all'opera di questo maestro dello sguardo, anche nella sua svolta di metà decennio, quella che *Il provino* (episodio de *I tre volti,* 1965) preannuncia, *Blow up* (1966) magnificamente significa, *Zabriskie Point* (1970) e *Professione: reporter* (1975) ulteriormente sviluppano: è il passaggio dallo «sguardo critico» sui sentimenti e sugli uomini, che ha contrassegnato il cinema di Antonioni negli anni Cinquanta e nella tetralogia anni Sessanta, ad un cinema di «critica dello sguardo», ovvero un cinema dove l'esperienza esistenziale narrata e l'esperienza dello sguardo (sonorizzato) che la narra sono ambedue, parimenti, l'oggetto della diegesi, il tema del racconto, il duplice enigma portato avanti dal film, la cui struttura conclusiva è sempre, enigmaticamente appunto, aperta. Si pensi alla presenza/assenza del morto, dapprima nelle fotografie di Thomas, il protagonista di *Blow up,* poi nel giardino dove il fotografo accorre per verificare ciò che, dopo molto blowing up, il suo sguardo gli ha rivelato dello sguardo fotografico; e, per converso, si pensi al finale del film con quella perfetta mimesi di una pallina da tennis che non c'è, ma di cui sentiamo il rumore, e quel conclusivo dissolversi nel nulla del protagonista e della scena: il film della svolta sottolinea, vistosamente, come per Antonioni il discorso sullo/dello sguardo – presente d'altronde, a ben vedere, in tutto il suo cinema, fin dal periodo documentaristico – sia divenuto ormai fondamentale.

Lo è anche in *Zabriskie Point* (1970) pur se in modi molto diversi: dallo sguardo di una cinepresa d'attualità mediante cui è vista/narrata la prima riunione studentesca che apre il film, allo scambio di sguardi poliziotti/studenti, dalla sequenza dello sparo al poliziotto, volutamente ambigua in termini visivi, allo scambio di sguardi Mark/Daria, ovvero aereo/auto, sul deserto, al fantasioso *love in* che lo sguardo amante di Daria (e di Mark?) costruisce nella vallata di Zabriskie,

dal delirio ottico, consumistico-pubblicitario, che imperversa sui muri della metropoli, al finale in cui sono proprio gli occhi di Daria a costruire l'ultimo sguardo, con cui la cinepresa di Antonioni fa esplodere la villa dei potenti. E, dopo la parentesi cinese (ma *Chung Kuo-Cina*, 1972, prima e comunque più di costituire quel documentario sulla Cina che inevitabilmente in qualche modo è, appare soprattutto come un documentario su come lo sguardo di Antonioni interroghi, registrando qualche insondabile mistero, una realtà che è distante ed estranea), lo è più che mai *Professione: reporter* (1975), forse il vertice del cinema di Antonioni, film in cui il discorso sullo sguardo, sull'identitario, sul visibile, sulla traccia, sull'apparente, sul mascheramento, sul rapporto fra documento audiovisivo ed evento è interamente trasformato in materia narrativa, dove sostanzialmente coincidono le due linee, quella del «mestiere di vivere» e quella del «mestiere di guardare», diegeticamente solo conviventi e parallele nei film che precedono: con quel grandioso finale (amara e lucida conclusione di una filmografia, più che di un singolo film), in cui le due linee radicalmente si divaricano: quella del vivere concludendosi nell'indicibilità-invisibilità del morire, quella del guardare registrando scrupolosamente l'insensatezza del visibile, ovvero l'incapacità del cinema a raccontare il reale e il vero.

11.5 I nuovi autori

Uno spazio di riguardo, nella produzione cinematografica successiva alla fine degli anni Cinquanta, è da dedicare a Francesco Rosi, che – dopo la «scuola viscontiana» de *La terra trema* e alcune stagioni di intensa esperienza di «set» cinematografici (aiuto-regista, sceneggiatore, regista occulto ecc.) – si era messo in luce con il robusto esordio de *La sfida* (1958), seguito da *I magliari* (1959) e, nel 1962, firma con *Salvatore Giuliano*, il suo capolavoro, uno dei più bei risultati del cinema italiano e, in ogni caso, «d'opera più vera che il cinema italiano abbia mai dato alla Sicilia» (Sciascia). Qui, scegliendo un cronachismo incisivo e asciutto (sottolineato dal terso bianco e nero di Gianni Di Venanzo e da un esemplare montaggio dialettico di Mario Serandrei), Rosi concatena i fatti secondo una logica ermeneutica, anziché lineare: ricostruisce, e indaga, così, la vicenda del bandito Giuliano e delle compromissioni, politiche e poliziesche, intrecciate attorno alle sue gesta e alla sua morte, nella Sicilia, e nell'Italia, dell'avviato e del tardo dopoguerra (la sceneggiatura originale recava il titolo: *Sicilia 1943/60*), in un un contrappunto continuo, e fecondamente illuminante, fra attualità e rievocazione, presente e passato, fatti oggettivi e loro interpretazione.

Film di svolta, e tra i pochi che riflettano in direzione esplicitamente politica il nuovo clima successivo al luglio 1960 e alla caduta del governo Tambroni, *Salvatore Giuliano* apre la strada a quel «cinema politico» di cui Rosi resterà il più significativo esponente. Lo conferma anche il successivo *Le mani sulla città* (1963) – qui, invece della mafia sicula, la camorra della speculazione edilizia e, invece del degrado

politico siciliano, quello napoletano – che vince il Leone d'Oro veneziano del 1963, imponendosi con la propria forza di lucido «film-saggio» e di intenso «film pamphlet», malgrado (o forse appunto per) le non infrequenti sprezzature estetiche con cui Rosi applica rigorosamente quell'«etica dell'estetica» neorealistica cui si è formato. In realtà anche in Rosi c'è una vocazione narrativa, che è quella che lo porta a fare maggiore ricorso all'affabulazione nel successivo *Il momento della verità* (1965) – anche se le cose migliori del film sono nella precisione con cui l'occhio documentaristico del regista sa esprimere la propria solidarietà (verso Miguel, il sottoproletario destinato alla morte) o la propria sapienza visiva (la «fiesta») – e, soprattutto, nella lettura favolistica di un racconto ambientato nel Seicento napoletano, che il regista sperimenta – senza molto convincimento – nel suo sesto film, *C'era una volta* (interpreti Sophia Loren e Omar Sharif). Ma sarà egli stesso, nella sua filmografia anni Settanta, dalla polemica rilettura antimilitaristica di Lussu in *Uomini contro* (1970) a quella, memore e commossa, del Levi di *Cristo si è fermato a Eboli* (1979) a riprendere il pieno controllo della dialettica fra «finzione» e «ricostruzione» che fa del cinema di Rosi e del suo «impegno» un caso particolarissimo nel contesto del cinema contemporaneo, e non soltanto italiano.

Se Antonioni, Fellini e Visconti attraversano due decenni restando ai vertici del cinema italiano, la qualificazione dell'offerta cinematografica di questa stagione d'oro è dovuta non soltanto a quella venticinquina di cineasti, inizialmente elencati (v. par. 11.1) e generazionalmente contigui ai Visconti e ai Fellini; ma anche a molti di quella abbondante quarantina di cineasti (cfr. fine par. 11.2) che costituiscono già il fior fiore dei 170 esordienti 1960-1964; cui vanno comunque aggiunti alcuni fra i registi che debuttano nella seconda parte del decennio, non limitandosi ad una regia per caso: dal Marco Bellocchio de *I pugni in tasca* (1965), alla Liliana Cavani del televisivo *Francesco d'Assisi* (1966), al Gianfranco Mingozzi di *Trio* (1967), al Silvano Agosti de *Il giardino delle delizie*; oltre agli esordi del 1968: Franco Giraldi (sottrattosi con *La bambolona* all'anonimato del western spaghettante), Mario Schifano (*Umano, non umano*) Enzo Muzi (*Come l'amore*), Gianni Amico (*Tropici*), Paolo Breccia (*Immortalità*), Roberto Faenza (*Escalation*), Luigi Magni (*Faustina*), Salvatore Samperi (*Grazie zia*), Carmelo Bene (*Nostra signora dei Turchi*), e oltre ai neoregisti del 1969: Vittorio Sindoni (*Italiani è severamente proibito servirsi delle toilettes durante le fermate*), Piero Schivazappa (*Femina ridens*), Piero Livi (*Pelle di bandito*), Andrea Frezza (*Ilgatto selvaggio*), Paolo Cavara (*La cattura*), Maurizio Ponzi (*I visionari*), Gianni Da Campo (*Pagine chiuse*), Ansano Giannarelli (*Sierra Maestra*), Sergio Citti (*Ostia*) tanto per fare qualche nome. Anche se di «nouvelle vague» non se ne parla più in tutto il mondo, se quattro o cinque pur meritevoli neoautori tra quelli citati resteranno attivi nel cinema per pochi anni, se l'elenco completo degli esordienti italiani nella seconda parte del decennio (nonostante un picco quantitativo 1968-1969) ha le usuali dimensioni del ricambio generazionale fisiologico. E anche se, con l'unica rilevante eccezione di Marco Bellocchio, nessuno degli esordienti dei secondi anni Sessanta – nonostante la presenza di un geniale visionario, di un pittore e di un fotografo

illustri, di alcuni film generazionali molto interessanti, e di molte rispettabili professionalità, che si confermeranno tali negli anni successivi – occuperà posizioni di punta nel cinema anni Settanta e Ottanta.

Come invece era accaduto lungo gli anni Sessanta ad alcuni esordienti d'inizio decennio. Primo fra tutti, anche per ragioni extra e pre-cinematografiche, Pier Paolo Pasolini, il quale, dopo il dittico sulla borgata (*Accattone*, 1961; *Mamma Roma*, 1962), raddoppiato da quattro mediometraggi, anch'essi in qualche modo «borgatari», che sono i suoi capolavori (*La ricotta*, 1963, *La terra vista dalla luna,* 1966, *Che cosa sono le nuvole?,* 1968, cui seguirà, nel 1969, *La sequenza del fiore di carta*), aveva firmato due bellissimi film «ideologici», *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) – rievocazione laica ma non irreligiosa, e comunque poeticamente intensa, della leggenda cristiana di Gesù, dalla nascita alla crocifissione – e *Uccellacci e uccellini* (1966) – discorso critico e autocritico a sinistra, dove era affidata a Totò e a Ninetto la favola di un libero itinerario fra miti francescani, riti politici, apologhi sociali, ridenti cronache erotiche, a conclusione del quale i due protagonisti mettevano a tacere, mangiandoselo, un Corvo troppo saccente. Si era poi dato a ricercare – o nelle mitologie del mondo classico (*Edipo re*, 1967; *Medea,* 1970) o nella, per così dire, «mitizzazione» del moderno (*Teorema,* 1968; *Porcile,* 1969) – le origini e l'attualità del trauma che avrebbe imposto all'Uomo il principio di realtà sul principio del piacere. Quindi si era immerso in colte e raffinate erotopee della corporeità, vista come possibile luogo di felicità soltanto nelle fiabe astratte di un sogno atemporale (*Il fiore delle Mille e una notte,* 1974), considerata invece il più delle volte, e comunque sempre «storicamente», come un peccato da scontare (*Decameron,* 1971, da Boccaccio; *I racconti di Canterbury,* 1972, da Chaucer), o addirittura, seguendo Sade, come il luogo per eccellenza del più abietto degrado umano e della più disumana crudeltà (*Salò o le 120 giornate di Sodoma,* 1975).

Analoghi i casi di Bernardo Bertolucci, di Ermanno Olmi, di Sergio Leone (cui già si è accennato), di Elio Petri, dei fratelli Taviani, di Ettore Scola (specie nel nuovo decennio come avremo modo di dire). Bertolucci, dopo il buon esordio «pasoliniano» de *La commare secca* (1962), aveva realizzato un ottimo secondo film, *Prima della rivoluzione* (1964) – consapevolmente godardiano e inconsciamente viscontiano, ma comunque tenero e godibile – e quindi un documentano TV in tre parti, *La via del petrolio* (1965), seguito dal bellissimo episodio *Agonia* (realizzazione 1967; ma il film non uscirà che nel 1969) di *Amore e rabbia*, e subito dopo da *Partner,* che ispirandosi a *Il sosia* di Fëdor Dostoevskij racconta, con gran rigoglio di immagini ma anche con un certo schematismo (tutto «sessantottesco») la lotta fra conformismo e ribellione, acquiescenza e rivoluzione, in un Giacobbe il cui sdoppiamento in un A e un B non è che una variante, un mascheramento di una ineludibile e insuperabile condizione di classe. Il limite del cinema bertolucciano appare finora, soprattutto in *Partner,* intellettualistico: è come se le superfetazioni razionali raggelassero o respingessero il calore dell'ispirazione. E in effetti il regista si afferma definitivamente con i due film del Settanta, *La strategia del ragno* (da *Il tema del traditore e dell'eroe* di J.L. Borges) e *Il conformista* (dal romanzo omonimo di A.

Moravia), che in modi molto diversi, se si vuole addirittura antitetici, presentano un Bertolucci conciliato e risolto, che punta ad affrontare le ostilità del mercato non rifuggendone ma sperimentandone alcune vie d'accesso, produttive (RAI, Italnoleggio) ed espressive: la costante leggerezza del tocco, che caratterizza *La strategia del ragno*, facendone un film che è al tempo stesso attuale e fantastico; l'alta tensione formale che – con l'aiuto della fotografia di Storaro, delle scenografie di Scarfiotti, nonché di art director, arredatori e costumisti – trasforma la rilettura del testo di Moravia in un morbido e allucinato dramma barocco.

Le due pur antitetiche opzioni del Settanta segnano per Bertolucci il successo, ma non una svolta definitiva, che d'altronde non rappresentano neppure i tre film degli anni Settanta – *Ultimo tango a Parigi* (1972), *Novecento* (1976), *La luna* (1979) – ciascuno diverso dall'altro, ma accomunati da uno stesso «modo di produzione», da cast ricchi di divi stranieri (Marlon Brando, Maria Schneider e Jean Pierre Léaud nel primo; Robert De Niro, Butt Lancaster, Sterling Hayden, Donald Sutherland e Gérard Depardieu, nel secondo; Jill Clayburg, Matthew Barry nel terzo) e solo marginalmente italiani, nonché dal rilevante apporto, in tutti e tre i casi, di capitali hollywoodiani: United Artists nel primo, 20th Century Fox negli altri due. Tre operazioni comunque di successo che trasformano Bertolucci nel nostro più richiesto e più conosciuto regista internazionale, tra i pochi, forse l'unico italiano, a potere patteggiare opzioni con il grande mercato internazionale (leggi: americano). Anche se nulla appare così improprio, e al tempo stesso così impossibile, come cercare elementi di un'ispirazione coerente e continua, se non proprio salda e unitaria, nel cosmopolitismo sistematico del cinema bertolucciano anni Settanta: *Ultimo tango a Parigi,* il cui ambiguo lirismo impressionistico – un viaggio (letterario) ai limiti della notte, dove Eros e Thanatos hanno la stessa torva penombra – determina, da un lato, alcuni sussulti del dinosauro censorio e, dall'altro, talune fuoriuscite critiche verso l'estasi di qualche recensore ipnotizzato (cfr. i deliri newyorkesi di Pauline Kael); *Novecento,* monumento alla contraddizione, forse etica prima ancora che estetica, con le sue cinque ore e mezzo di «storia patria» romanzata, all'insegna della discontinuità e del salto tonale, fra epica e consumo, spettacolo e ideologia, estetica viscontiana e soc-realismo cinese da *Distaccamento femminile rosso;* e infine *La luna,* furbesco melodramma manieristico, vero e proprio prèt-à-porter di qualità per un cinema della simulazione, che chiude il decennio bertolucciano con chiassoso sentimentalismo barocco e vaga trasgressività. Sono film che, aggiunti ai due con cui lo stesso decennio si era aperto, attestano un enorme talento inventivo, una sovrana padronanza dei mezzi espressivi, un gusto cinefilo raffinato e ben sprovincializzato dalle molte frequentazioni internazionali, una rara capacità di orchestrare e controllare anche un set complesso e superaffollato (come quello di *Novecento*): virtù, tutte, da grandissimo Director, che gli anni Ottanta e Novanta confermeranno: dalla bella apertura del ventennio con *La tragedia di un uomo ridicolo* (1981), attraverso *L'ultimo imperatore* (1987), *Il tè nel deserto* (1990), *Piccolo Buddha* (1993) e *Io ballo da sola* (1996), fino alla bella chiusura ventennale de *L'assedio* (1999), lasciando tuttavia, anch'essi, insoluta la questione

sorta sin dai primi grandi successi mondiali di questo cineasta, certamente fra i nostri maggiori: il mistero, sotto certi aspetti appassionante (ma finora non persuasivamente risolto dai suoi pur molti esegeti italiani e stranieri), di quale sia, dietro tanta varietà di temi storie personaggi e scritture, la linea ispirativa coerente e unificante del cinema bertolucciano.

Tutt'altro il cinema di Olmi. Che comincia in tono minore con *Il tempo si è fermato* e prosegue con le sommesse stupefazioni de *Il posto* (1960), sottraendosi però subito dopo ai rischi di un manierismo microrealistico con *I fidanzati* (1963), acuta analisi di un difficile rapporto di coppia, condotta con una sorta di entomologica distanza, e due anni dopo, con ...*E venne un uomo*, una biografia di Angelo Roncalli, futuro Giovanni XXIII, che parte dall'infanzia di Sotto il Monte e giunge agli anni del pontificato evitando il «santino» e riuscendo a delineare plausibilmente una figura storica. Per talune soluzioni tecnico-espressive, non lontano da *I fidanzati* è il pluriepisodico, e televisivo, *Racconti di giovani amori* (1967), tre «lezioni amorose» o tre *contes moraux* alla Rohmer, che confermano la componente morale della poetica olmiana, la quale – a parte l'isolato documentarismo lineare de *I recuperanti* (1970) – emerge d'altronde nettamente nel gruppo di film *Un certo giorno* (1968), *Durante l'estate* (1971), *La circostanza* (1974), significative varianti di una costante problematica etico-esistenziale: le inquietudini della vita di coppia, la solitudine individuale, la funzione «provvidenziale» del caso, l'apparenza e la sostanza delle cose. A chiusura degli anni Settanta, vincendo la Palma d'oro al Festival di Cannes del 1978, Ermanno Olmi firma il proprio capolavoro, *L'albero degli zoccoli*, quadri di vita in un cascinale bergamasco alla fine dell'Ottocento: un grande, coerente, compatto e bellissimo film corale, dove la inusitata lunghezza, l'incomprensibile dialetto, gli interpreti popolari, la chiusura ambientale, il mondo padronale egoista e distante, delineano – trenta anni dopo il capolavoro di Visconti – una sorta di *La terra trema*, nordista e cattolico, caratterizzato dallo stesso inconciliato assolutismo tematico, etico, narrativo, linguistico e formale: con la «luce» della Fede al posto di quella dell'Ideologia.

Critico cinematografico, giornalista, sceneggiatore, cortometraggista, Elio Petri esordisce con *L'assassino* (1961), un «thriller» che scava più nella psicologia di un innocente sospettato che nel meccanismo «giallo» vero e proprio, attestando, da subito, l'interesse a quella sorta di neorealismo esistenziale che è la misura contemporaneamente stilistica e tematica de *I giorni contati* (1962), un film sulla morte (la morte della moglie di Cesare, la morte improvvisa di un coetaneo di Cesare in tram, la morte di Cesare infine), sull'invecchiamento, sulla solitudine o forse più semplicemente sulla condizione umana. Ambedue i film, più il secondo che il primo, sembrano quasi una scommessa contro il pubblico, cui Petri infatti si rivolge con toni più accattivanti nel dignitoso *Il maestro di Vigevano* (1963), da Mastronardi, e nel fantascientifico *La decima vittima* (1965), da Sheckley, cui seguiranno un buon film di impegno antimafioso, *A ciascuno il suo* (1967), tratto da Sciascia, e l'ambizioso *Un tranquillo posto di campagna* (1968) che, in eco alle dinamiche del 1968, vorrebbe niente meno che denunciare la posizione dell'artista

nella società, ma si limita piuttosto a cincischiare qualche inerte ideologema, non senza talune sporadiche suggestioni visive. È la svolta del Settanta (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970; *La classe operaia va in Paradiso*, 1971; *La proprietà non è più un furto*, 1973) a rilanciare Petri come cineasta di punta, a metterlo al centro del dibattito e spesso delle polemiche, a inserirlo nel circuito internazionale (Oscar del 1971 al primo film; Palma d'oro a Cannes nel 1972 per il secondo, ex aequo con il Rosi de *Il caso Mattei*). I tre film – che si giovano tutti di Ugo Pirro quale sceneggiatore, di Kuweiller quale direttore della fotografia, di Morricone quale musicista e di R. Mastroianni quale montatore e in due casi su tre di un magnifico Gian Maria Volonté quale protagonista, dapprima corrotto e reazionario commissario di polizia, poi operaio sfruttato dalla fabbrica neocapitalistica, mentre saranno Flavio Bucci e Ugo Tognazzi a disputarsi, fino all'omicidio, una proprietà che non è più furto – sono dei grotteschi «politici» fondati sulla scommessa, inevitabilmente contraddittoria, di veicolare un discorso civile anche molto aspro pur attraverso meccanismi spettacolari volti a ottenere il «gradimento del pubblico». I rischi e limiti evidenti dell'operazione non ne cancellano (in misura nettamente decrescente dal primo al terzo della trilogia) alcuni meriti, non soltanto professionali e di mestiere, ma anche di testimonianza sui, e dei, tempi. Ciò appare forse con maggiore evidenza nel quarto «grottesco», *Todo Modo* (1976), che Petri trae da Sciascia, giovandosi della stessa équipe (salvo Ugo Pirro), e dedicandolo ad una mitica Democrazia Cristiana in ritiro spirituale e autocannibalico, dove Gian Maria Volonté interpreta alla grande, in chiave appunto grottesca, il ruolo dell'on. Aldo Moro, ruolo che, esattamente dieci anni dopo, ne *Il caso Moro* di Giuseppe Ferrara, interpreterà ancora superbamente, ma in pudica e misuratissima chiave drammatica, quando si tratterà di rievocarne il rapimento, la prigionia e l'assassinio ad opera delle Brigate Rosse, nel maggio 1978.

I più amati e coccolati a sinistra, cui «Avanti!» e «L'Unità» dedicavano, ad ogni ragionevole occasione recensiva, smisurati articoli, e su cui spesso si soffermavano le riviste settoriali di tendenza, da «Cinema Nuovo» a «Cinemasessanta», erano Paolo e Vittorio Taviani che, assieme a Valentino Orsini, avevano esordito – dopo una intensa attività documentaristica – con *Un uomo da bruciare* (1962), seguito da *I fuorilegge del matrimonio* (1963) e, senza più Valentino Orsini (che, da solo, dirige nel 1967-1968 *I dannati della terra*), da *Sovversivi* (1967). In verità sia il primo sia il secondo sono due film di ricerca: all'insegna, il primo, su come rievocare un eroe popolare (nella fattispecie il sindacalista socialista ucciso dalla mafia, Salvatore Carnevale) senza adottare tonalità eroiche né dare spazio soltanto al «leggendario»; il secondo, suddiviso in sei novelle (corrispondenti ad altrettanti casi contemplati nella proposta Sansone, detta del «piccolo divorzio»), corrispondenti a sei modi, diversi per scelte narrative e stilistiche, di affrontare e risolvere la contraddizione fra la didascalicità necessaria al messaggio civile del film e la fantasia necessaria a dotare il messaggio di una veste estetica. Al di là del lodevolissimo, quanto deplorevolmente inconsueto, intento di ricerca, va da sé che le due ricerche erano da apprezzare più per le loro intenzioni e sperimentazioni, talora fin troppo

costruite, che per i loro effettivi risultati, spesso imprigionati dalle stesse impalcature estetiche. Così, fu *Sovversivi* che portò il grosso della critica italiana e straniera ad attribuire i primi rilevanti riconoscimenti critici ai due autori: apprezzando, nel film, quel che vi era ancora di sperimentale sia nella struttura (si intersecavano quattro storie parallele) sia nel linguaggio (vi era una sorta di «vietnamizzazione», come la definirono gli autori, del linguaggio filmico); ma apprezzando soprattutto la commossa sincerità con cui, nel film, una generazione in crisi faceva «un funerale a un modo di guardare la realtà»: ovvero, nel cinema al neorealismo, in politica al togliattismo, e, nell'atteggiamento della coscienza verso il mondo, all'ideologismo (anche se di quest'ultimo – il nemico maggiore della sinistra, della sua politica e della sua cultura – nessuno, neppure i Taviani ovviamente, riesce a liberarsi totalmente). Tra la fine degli anni Sessanta e lungo tutti gli anni Settanta (e Ottanta) abbiamo così, dopo due film «sperimentali» e un film della «maturazione», i grandi film dei Taviani: dove, a parte quanto «tumulato» con il film del 1967, appare ora superato quell'eccesso di calcolo intellettuale che prima sembrava dominante e talora raggelante, mentre emerge una nuova attenzione al rapporto visivo/sonoro specialmente concentrata sulla musica, risulta ben fuso il livello riflessivo (e talvolta autoriflessivo) dei testi e il loro aggancio alle concrete problematiche storiche cui gli autori costantemente si ispirano (con una sola, parzialissima eccezione, *Padre padrone*, 1977, sui 10 titoli tavianei 1969-1993) e, soprattutto, si danno reciproca forza le categorie del politico e dell'estetico, che si compenetrano e non procedono più parallelamente: con il duplice risultato di rappresentare una verità della Storia meno apodittica e insieme più umana. Ciò vale già per *Sotto il segno dello Scorpione* (1969), persuasiva metafora dei ricorsi storici e delle leggi generazionali, che è uno dei più bei film di fine decennio e, assieme a *Dillinger è morto* (1969) di Marco Ferreri, uno dei film chiave del nostro «sessantotto»; per *San Michele aveva un gallo* (1973), poetica allegoria, in tre movimenti, della dialettica fra politica ed esistenza, ma anche fra due modi, generazionalmente distanti, di vedere la rivoluzione; per *Allonsanfan* (1974), melodrammatico apologo che riflette, nei brani migliori con accesi turgori «operistici», sulle aporie fra esistenza e lotta sociale, compromesso politico e tradimento storico; mentre, dopo il già ricordato *Padre padrone*, efficace quadro di una vittoriosa rivolta individuale (ispirato all'autobiografia di Gavino Ledda), il successivo *Il prato* (1979), generoso ma anche opaco tentativo di ricondurre verso l'attuale, l'individuale e lo psicologico le grandi metafore storico-politiche, contrassegna un momento di impasse. I Taviani ritorneranno alle loro grandi metafore storiche negli anni Ottanta (dal bellissimo *La notte di San Lorenzo*, 1982, a *Fiorile*, 1993) e contemporaneamente imboccheranno la strada di un cinema del puro narrare che offrirà nel pirandelliano *Kaos* (1984) l'esempio più probante.

Tra i due decenni si registrano un altro paio di importanti mutamenti di rotta, quelli di Ferreri e di Scola. Ferreri, reduce dal suo felice triennio filmografico spagnolo e dopo i primi film italiani, diretti giovandosi sempre del proprio collaboratore di Madrid, Raphael Azcona, realizza a fine decennio il proprio ottavo

titolo filmografico, *Dillinger è morto* (1969): rispetto a *Marcia nuziale* (1966), e a *L'harem* (1967), è una svolta, già preannunciata da *Break-up,* 1965-1968-1973 (film inizialmente censurato che il regista riprenderà in mano anni dopo e che, in Italia, si vedrà ancora più tardi), ma qui ancora più radicale. Temi del film: l'atto gratuito, la fuga dalla Storia, l'orrore della banalità quotidiana, l'alienazione della vita ripetitiva. Ovvero quello che – accanto all'imminenza dell'apocalissi (*Il seme dell'uomo,* 1969), alla denuncia del consumismo (*La grande abbuffata,* 1973), all'epicedio in morte del maschio (*L'ultima donna*, 1976, *Ciao maschio,* 1978), alla irraggiungibile distanza del potere (*L'udienza,* 1971), all'incanto autoclastico dell'innocenza (*Chiedo asilo,* 1979) – costituisce il grande ternario del cinema ferreriano fine anni Sessanta/anni Settanta – una decina di titoli – e, con alcune varianti, degli altrettanti del quindicennio successivo.

Quanto a Ettore Scola, il suo primo cinema registico (*La congiuntura,* 1964; *Se permettete parliamo di donne,* 1964; *Thrilling,* 1965; *L'arcidiavolo,* 1966; *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?,* 1967) parve a molti non all'altezza della sua attività sceneggiatoriale (assieme a Maccari) per Dino Risi o per Pietrangeli, che era stata di grandissima qualità. Poi, a cavallo fra i due decenni, dopo il poliziesco agrodolce (merito anche di un ottimo Ugo Tognazzi) *Il commissario Pepe* (1969), sembrò contrassegnare una svolta *Dramma della gelosia. Tutti i particolari in cronaca* (1970), sceneggiatura di Age e Scarpelli (che avevano già collaborato con Scola per *Riusciranno...),* la cui vena comica – anche grazie al terzetto Mastroianni/Vitti/Giannini – appare decisamente innovativa rispetto alla coeva «commedia all'italiana», e per il tocco di surrealismo magico che caratterizza qua e là il film, e per l'originalità del disegno psicologico dei personaggi anche linguisticamente costruiti sugli schemi dei fumetti popolari. Ma la svolta di Scola è più profonda che non la semplice adozione di una chiave decisamente estrosa: lo si vedrà – più che nelle due prove di «mestiere» come il grottesco *Permette? Rocco Papaleo* (1971), alle cui stonature non pone rimedio neppure il bravo Mastroianni, e l'ambizioso *La più bella serata della mia vita* (1972), dove un Sordi stralunato appare fuori controllo, o nel contributo militante di *Trevico-Torino. Viaggio nel Fiat-Nam* (1973) – nel gruppo di film *C'eravamo tanto amati* (1974), *Una giornata particolare* (1977), *La terrazza* (1980), fino a *Ballando, ballando* (1983), *La famiglia* (1986), dove – o ricordando una particolarissima giornata del 1938 nella quale due creature diversamente indifese solidarizzano e consolano almeno provvisoriamente le proprie solitudini, o rievocando il trentennio successivo alla fine della guerra, o evocando balli, costumi e politica fra il 1936 e il 1968, o ripercorrendo ottanta anni di vita nazionale (1906-1986) attraverso la vita di una famiglia medio-borghese italiana, oppure rappresentando gli incontri, gli scontri, le chiacchiere e i pettegolezzi di una terrazza romana «di sinistra» – il regista costruisce varianti attorno ai temi della memoria e del rimpianto (oltre che della nostalgia del cinema che fu, *Splendor,* 1988), della solitudine e dell'egoismo, dell'alienazione di massa e dello scacco generazionale, delle grandi speranze nelle «magnifiche sorti» e delle puntuali delusioni, del vaniloquio radical-chic che spesso ha talora riempito il

vuoto delle ideologie, della insostituibile funzione degli affetti famigliari e della forza possente dell'amore. È uno Scola pensoso, alquanto pessimista, critico e autocritico; ma che ci sembra preferibile sia a quello tutto inclinato sul presente (*Mario, Maria e Mario*, 1993), che al puro e pur abilissimo narratore-metteur en scène (*Passione d'amore*, 1981; *Il mondo nuovo*, 1982; *Maccheroni,* 1985; *Il viaggio di Capitan Fracassa,* 1990; *Il romanzo di un giovane povero,* 1995) o all'abile prosecutore, mutatis mutandis, della «commedia all'italiana» (*Brutti sporchi e cattivi,* 1976; *Signore e signori buonanotte,* 1976; *I nuovi mostri*, 1977, sino a *La cena*, 1998).

Abbiamo già sottolineato come, dopo la spinta (mimetica) d'inizio decennio, la prassi degli esordi abbia avuto alti e bassi, mantenendosi comunque sostanzialmente entro le quantità fisiologiche del ricambio generazionale. E, almeno nei secondi anni Sessanta, con un solo esordio clamoroso e di gran classe, *I pugni in tasca* (1965) del venticinquenne Marco Bellocchio, una parabola esistenziale dove la vicenda dei personaggi – chi ammalato, chi grigiamente conformista, chi patologicamente ribelle, all'insegna di una furia che è insieme autoclastica e pantoclastica — allegorizza la realtà delle relazioni interindividuali e sociali, enuncia e denuncia furori generazionali che, di lì a un paio di stagioni, attraverseranno il mondo giovanile, in tutto il pianeta, da Berkeley a Valle Giulia, dalla Vaclavske Namesty ai Champs Elysées, si riallaccia alla tradizione (il latente, quanto parziale, «viscontismo» del film) ma con grande autonomia narrativa, strutturale, ideologica, linguistica, una straordinaria forza espressiva, una possente originalità emblematica, e una libertà stilistica che, nelle stagioni immediatamente successive e fino al 1968, fecero di Bellocchio e della sua «opera prima» una sorta di bandiera della «nouvelle vague» mondiale e, accanto al secondo film di Bertolucci, *Prima della rivoluzione*, la coppia di autori e di film che, in molte occasioni, su diversi palcoscenici, davanti a differenti scenari, sembrò rappresentare la «nuova ondata italiana», ovvero il modo con cui gli italiani partecipavano alla dinamica mondiale di rinnovamento del cinema.

Quanto a Bellocchio, fu inevitabilmente condannato a pagare il merito di avere firmato, con il proprio film d'esordio, quello che molti critici giudicarono – e tuttora giudicano – come uno dei dieci migliori film mondiali del 1965. La sua opera seconda *La Cina è vicina* (1967) mostra sempre una grande regia, qui anzi ormai priva di ogni acerbità, ma mescola indebitamente – soprattutto squilibratamente – le tematiche socioesistenziali dell'«opera prima» con contingenti polemiche partitiche, non andando molto oltre il divertente e graffiante «grottesco», genere cui appartiene anche – ma con migliori risultati, anche perché più breve e più secco – il cortometraggio *Discutiamo, discutiamo* (1969), episodio di *Amore e rabbia.* Resta qualche (non sempre adeguatamente controllato) tono grottesco anche nel terzo lungometraggio *Nel nome del padre* (1972), dove un collegio cattolico sostituisce la famiglia del film d'esordio nella spinta pantoclastica del protagonista – che però intende semplicemente sostituire una «ratio» repressiva con un'altra -, e dove sovente i sovratoni espressionistici eliminano ogni residuo realismo. Mentre non va oltre il buon mestiere e lo «spettacolo impegnato» *Sbatti il*

mostro in prima pagina (1972) – dove Bellocchio succede come regista, in seconda battuta, a Sergio Donati che, dopo averne scritto la bella sceneggiatura (fatta poi rivedere da Bellocchio a Goffredo Fofi), voleva esordire come regista – che però prelude al collettaneo (firmano, oltre a Marco Bellocchio, Silvano Agosti, Stefano Rulli e Sandro Petraglia) *Nessuno o tutti* (*Matti da slegare*) (1975), straordinario film documentaristico (due episodi da 100 minuti ciascuno, poi ridotti, per la versione commerciale, quella con il secondo titolo, a 135 minuti complessivi) sui malati di mente, visti in chiave basagliana, come persone il cui malessere può essere, se non sempre guarito, alleviato, non reprimendoli, non costringendoli e non abbandonandoli. Tra gli altri due film bellocchiani anni Settanta, a *Marcia trionfale* (1976) – che, dopo la famiglia, la politica e l'educazione, bolla come repressivo l'ambiente militare, con qualche eccesso di tono e qualche irrisolto groviglio narrativo – preferiamo *Il gabbiano* (1977), un Čechov girato per la TV, dove evidentemente il rispetto verso la fonte letteraria ha portato Bellocchio ad una inedita levità di accenti, ad una straordinaria misura attoriale e ad una inattesa scelta di scrittura fondata sui semitoni. Sono invece virtù che, accanto a quelle mostrate fin dagli esordi, caratterizzeranno il migliore Bellocchio degli anni Ottanta e Novanta, nei più significativi fra la decina dei suoi nuovi titoli, da *Salto nel buio* (1980) a *Il principe di Homburg* (1997).

Intanto, dopo un inizio degli anni Settanta ancora denso di film «impegnati», è difficile trovare altri prodotti di questo tipo, oltre il 1975: con la consueta eccezione di Francesco Rosi che, ad inizio decennio, dirige il misuratamente antiretorico e pacifista *Uomini contro*, rileggendo le vibranti pagine di *Un anno sull'altipiano* di Emilio Lussu, adotta poi due volte una (consimile) struttura da film saggio, o da alta inchiesta giornalistica, per rievocare due diversi protagonisti della storia del potere in Italia, *Il caso Mattei* (1972) e *Lucky Luciano* (1973), quindi rileggendo, reinterpretando e riattualizzando il Leonardo Sciascia de *Il contesto*, a metà anni Settanta, firma il suo più bel film, dopo il *Salvatore Giuliano, Cadaveri eccellenti* (1975) – opera che è insieme consapevole e presaga e dà febbricitanti immagini «vere» al «reale» politico italiano di quelle stagioni – e chiude la propria filmografia degli anni Settanta con l'emozionante rilettura televisiva del *Cristo si è fermato a Eboli* (1979) di Carlo Levi, racconto di formazione di due o tre generazioni. L'autore dello stimolante *Lettera aperta ad un giornale della sera* (1970), Francesco Maselli, firma con *Il sospetto* l'efficacissima evocazione della figura di un clandestino politico nel 1934, il suo film migliore e la più bella ricostruzione degli anni rampanti del regime fatta dal cinema italiano; due titoli che sembrano chiudere, sia pure in bellezza, le cronache del cinema italiano «impegnato» con l'attualità sociopolitica, un «impegno» che infatti sparisce dagli schermi per un bel po' d'anni, non ricomparendo che con *Tre fratelli* (1981, Rosi), *Colpire al cuore* (1982, Amelio), *Segreti, segreti* (1984, Bertolucci).

Già si è accennato agli esordi sessantotteschi e di fine decennio. Con gli anni Settanta, quando delle nouvelles vagues si cominciava ormai a fare storia e la più anziana fra quelle anni Sessanta, la francese, si era ormai interamente riciclata nel corrente cinema qualité française, esordiscono nel cinema italiano Marcello Aliprandi (*La ragazza di latta*, 1970; *Corruzione a Palazzo di Giustizia*, 1976) che non sarà attivo oltre il 1992, Gianni Amelio (*La città del sole*, 1973; *La morte al lavoro*, 1978; *Il piccolo Archimede*, 1979) che, almeno inizialmente, lavora (invero splendidamente) più per il piccolo che per il grande schermo, cui invece darà grandi film negli anni Ottanta e soprattutto negli anni Novanta, Pupi Avati (*Balsamus, l'uomo di Satana*, 1968-1970; *La mazurca del barone, della santa e delfico fiorone,* 1975, primi, difficili esordi di un cineasta successivamente fra i più prolifici: 24 titoli fra il 1976 e il 2000, alla media di uno l'anno), Giacomo Battiato (*Dentro la casa della vecchia signora*, 1972; *I Paladini,* 1983), Alberto Bevilacqua (*La califfa*, 1970; *Questa specie di amore,* 1972), che continuerà a fare film sino agli anni Novanta, ma senza che il cineasta abbia il successo del romanziere, Giuseppe Bertolucci (*Berlinguer ti voglio bene*, 1977; *Oggetti smarriti,* 1980), che assieme ad Amelio e a Moretti è l'esordio più rilevante del decennio e per la qualità del suo cinema e per il rilievo che esso ha nel ventennio successivo, Fabio Carpi (*Corpo d'amore,* 1972; *L'età della pace,* 1974), autore di un cinema per pochi, molto raffinato e molto personale, Peter Del Monte (*Irene, Irene,* 1975; *L'altra donna,* 1980), per la verità segnalatosi fin dal 1969 con il proprio saggio di regia al Centro Sperimentale di Cinematografia (*Fuori campo*, che aveva ampiamente circolato nei festival), Luigi Faccini (*Niente meno di più,* 1971; *Il garofano rosso,* 1976, il primo esordio TV, il secondo esordio cinematografico), Giuseppe Ferrara (*Ilsasso in bocca,* 1970; *Faccia di spia,* 1975), una filmografia che riflette una divaricazione quasi programmatica fra impegno «politico» e impegno «estetico», salvo che ne *Il caso Moro* (1986), qui soprattutto grazie a Gian Maria Volonté, Giovanna Gagliardo (*Maternale,* 1978; *Via degli Specchi,* 1983) una delle poche donne registe del periodo, Marco Tullio Giordana (*Maledetti vi amerò,* 1979; *La caduta degli angeli ribelli,* 1981) che con il suo primo film vince il Festival di Locamo del 1980, Nanni Moretti (*Io sono un autarchico,* 1976; *Ecce bombo,* 1978), il cui primo film «professionale», *Sogni d'oro,* è del 1981, Emidio Greco (*L'invenzione di Morel,* 1974; *Ehrengard*, 1983), Francesco Massaro (*Il generale dorme in piedi*, 1972; *La banca di Monate,* 1976), Maurizio Nichetti (*Ratataplan*, 1979; *Ho fatto splash*, 1980), Salvatore Piscicelli (*Immacolata e Concetta*, 1979; *Le occasioni di Rosa*, 1981), Pasquale Squitieri (*Django sfida Sartana*, 1970; *Io e Dio*, 1970; *La vendetta è un piatto che si serve freddo*, 1972), il cui cinema punterà a conciliare lo spettacolo (cfr. il primo e il terzo titolo, due «spaghetti western») con l'impegno (cfr. il secondo titolo, un film sul Mezzogiorno), Carlo Verdone (*Un sacco bello*, 1979-1980, *Bianco, rosso e verdone,* 1981). Autoproclamatosi erede di Alberto Sordi, cui effettivamente molto lo unisce, Verdone è solo uno dei primi – e comunque il più prolifico (17 regie/interpretazioni sino al 2000!) – della «nouvelle vague» dei «malincomici», una vera e propria ondata di attori/autori comici (Arbore, Benigni, Benvenuti, Nuti, Troisi ecc.), che o diretti da bravi registi (come il primissimo Benigni da Bertolucci

o il primo Nuti da Maurizio Ponzi) o autodiretti, come prima o poi faranno tutti, anche arrischiando una minore qualità di scrittura filmica, esplodono proprio fra le ultimissime stagioni degli anni Settanta e le primissime degli anni Ottanta.

Va in altro senso segnalato il caso un po' particolare di Aristide Massacesi, inizialmente aiuto fotografo di scena, elettricista, aiuto operatore, poi operatore, quindi direttore della fotografia in 25 film e, infine – passato alla regia con *Giubbe rosse* (1975) che firma come regista Joe D'Amato (ma come operatore con il suo vero nome) – regista, e/o supervisore alla regia, di oltre 70 film, dicesi settanta (genere prevalente il pornosoft ma neppure tanto soft) fino alle prime annate degli anni Novanta, ovvero in uno scarso ventennio (alla media primato di 7 film ogni due anni!). Quasi a compenso di alcuni esordienti anni Settanta, che non sono andati oltre il primo, e pur meritorio, lungometraggio cinematografico: come Luigi Di Gianni (*Il tempo dell'inizio*, 1974), regista televisivo e docente di cinema, Toni De Gregorio (*E cominciò il viaggio nella vertigine*, 1974), attivo presso la scuola di cinema bassanese di Olmi, Gianni Tori (*E di Shaul e dei sicari sulle vie di Damasco,* 1975), conosciuto come videasta e «videotronico», Carlo Di Carlo (*Per questa notte,* 1977), attivo in TV, in Italia e all'estero, nonché, in vari ruoli e incarichi, nel cinema.

Con la fine degli anni Settanta, ovvero con gli esordi di Giuseppe Bertolucci, Marco Tullio Giordana, Nanni Moretti, Maurizio Nichetti, Salvatore Piscicelli, e l'inizio degli anni Ottanta, ovvero con la piena affermazione dei nuovi comici, l'opzione definitivamente cinematografica di Amelio, la sistematicità realizzativa di Avari, la minore sporadicità di Carpi (5 film dal 1981 in poi) e di Faccini (6 film dal 1980 in poi) e, al tempo stesso, con i lutti – da De Sica a Visconti, Pasolini, Petri, Rossellini – che colpiscono la generazione neorealistica, la scena del cinema italiano cambia. E non solo per la piena attività di questi nuovi cineasti, taluni dei quali, valga per tutti l'esempio di Moretti, assai apprezzati anche all'estero. Ma anche perché si affacciano sui set un paio di nuove generazioni; mentre il ridimensionamento del cinema italiano è talmente radicale da rendere sempre più problematico separare filmografie e tvgrafie. Ma questa, appunto, è un'altra storia, quella del cinema e degli altri «media» audiovisivi negli ultimi venti anni del Novecento.

Capitolo 12 - Il cinema non-narrativo: documentario e sperimentazione

di Giaime Alonge e Paolo Bertetto

[Il paragrafo 12.1 è di Giaime Alonge, il paragrafo 12.2 è di Paolo Bertetto.]

Storicamente, il film a soggetto ha preso il sopravvento sulle altre forme di cinema a partire dall'introduzione del lungometraggio, avvenuta intorno alla metà degli anni Dieci (cfr. cap. 1). Da allora in avanti il cinema per antonomasia è rappresentato dal lungometraggio di finzione, mentre i modelli alternativi, tranne

alcune eccezioni (si pensi, ad esempio, al ruolo di primo piano della produzione della Disney nel contesto della Hollywood classica), sono stati spinti ai margini. Nel caso di generi interni al sistema produttivo (i disegni animati, i cinegiornali, i cortometraggi a soggetto), questi film sono stati considerati come una sorta di «arte minore» che poteva fornire una piacevole appendice allo spettacolo. Nel cinema classico, infatti, la proiezione del lungometraggio di finzione era per lo più preceduta da quella di altri film: un documentario, una breve comica, un cartoon. Nel caso di generi estranei alle logiche dell'industria, come il cinema didattico-scientifico o quello sperimentale, la vita di questi film si è svolta per lo più all'esterno del circuito commerciale, lontano dal grande pubblico: nelle scuole, nei cineclub, nelle manifestazioni politiche, nei festival. La centralità teorica, oltre che economico-produttiva, del cinema di finzione è tale che per indicare il documentario spesso si usa il termine *non-fiction*, cioè si utilizza una definizione in negativo, quasi che il film a soggetto fosse la norma e le altre forme di film un'anomalia rispetto ad essa. In questo capitolo cercheremo di tracciare, per sommi capi, le linee di sviluppo di due delle principali aree in cui si suddivide la vasta galassia del cinema non-narrativo: il documentario da un lato e il film sperimentale dall'altro.

12.1 Il documentario

12.1.1 Un territorio frastagliato

All'interno del documentario troviamo generi tra loro molto diversi, per finalità, modalità di realizzazione e di fruizione. Ci sono i film etnografici, che descrivono la vita di popoli «primitivi». C'è il documentario di intervento socio-politico. Vi sono i film scientifici, che hanno scopo sia di documentazione sia didattico. Ci sono i documentari sull'arte e quelli storici. Si tratta di un corpus variegato, in cui si spazia dalla descrizione della vita delle popolazioni nomadi del Canada di *Nanuk l'eschimese* (*Nanook of the North,* 1922) di Robert Flaherty all'analisi della tecnica di uno dei maestri della pittura del xx secolo di *Le mystère Picasso* (ti. Il mistero Picasso, 1955) di Henri-Georges Clouzot, passando per la magniloquente propaganda di *Triumph des Willens* (t.l. Trionfo della volontà, 1935) di Leni Riefenstahl, dedicato a un congresso del Partito nazionalsocialista. Ciò che accomuna film tra loro così lontani è il fatto di non raccontare una storia: qui non c'è una sceneggiatura, non ci sono né fabula né personaggi; le persone che vediamo sullo schermo, siano esse figure note come Hitler e Picasso, oppure oscuri cacciatori eschimesi, si limitano a vivere la loro vita. È evidente che, in qualche modo, queste persone stanno comunque «recitando»: la consapevolezza di essere osservati dalla macchina da presa ne modifica gesti e parole; ma essi «interpretano loro stessi», non un ruolo scritto da uno sceneggiatore. Non si tratta dell'opposizione tra attori professionisti e non-professionisti: i divi di Hollywood e i non-professionisti del cinema neorealista sono parimenti attori che incarnano personaggi inseriti all'interno di un

intreccio narrativo. Il cacciatore artico Nanuk, invece, per quanto il film di Flaherty – ne parleremo — possa presentare alcuni degli stilemi propri del cinema narrativo, è sempre e soltanto se stesso.

In questa sede analizzeremo alcuni degli autori e dei movimenti più significativi della storia del documentario, dalle origini agli anni Sessanta. Dopo questa data il cinema di non-fiction si incontra con la televisione e la tecnologia video. Da un lato, i documentari – salvo rare eccezioni – scompaiono dalle sale cinematografiche e vengono distribuiti unicamente attraverso il piccolo schermo. Dall'altro, questi film tendono vieppiù a essere realizzati con supporti (nastro magnetico e, in tempi recenti, digitale) diversi dalla pellicola. Poiché l'ibridazione del cinema documentario con altri media pone delle complesse questioni teoriche che qui non abbiamo modo di affrontare, preferiamo arrestarci alle soglie di questa rivoluzione tecnico-produttiva.

12.1.2 Dai fratelli Lumière alla Grande Guerra

Il cinema – lo si è visto nel cap. 1 – nasce come strumento di registrazione del reale: i primi film dei fratelli Lumière sono piccoli home movies che dipingono la vita della borghesia di provincia di fine Ottocento. E anche quando il *cinématographe* esce dai confini della città di Lione, per viaggiare in tutto il mondo, gli operatori Lumière continuano a essere mossi da un intento sostanzialmente documentaristico: essi si limitano a impressionare sulla pellicola immagini tratte dal mondo reale (parate militari, eventi sportivi, paesaggi esotici ecc.). Questo però non significa che nel cinema delle origini sia già presente una netta distinzione tra fiction e non-fiction. I programmi delle proiezioni cinematografiche di inizio Novecento prevedevano un «pacchetto» misto di film di finzione e non: comiche, melodrammi e attualità – il termine che all'epoca si utilizzava per indicare la registrazione di eventi reali – facevano parte dello stesso spettacolo, su un piano di parità. Inoltre, i due generi si confondevano anche per la presenza delle così dette «attualità ricostruite»: film di finzione che dissimulavano la loro natura, come il famoso *Le couronnement du Roi d'Angleterre Edouard VII* (t.l. L'incoronazione del Re d'Inghilterra Edoardo VII, 1902) in cui Georges Méliès mette in scena l'incoronazione del sovrano britannico prima ancora che la cerimonia abbia avuto realmente luogo (ma la questione dei falsi attraversa tutta la storia del documentario).

Lo scoppio della prima guerra mondiale fornisce un forte impulso allo sviluppo del non-fiction. All'inizio i responsabili politici e militari dei vari paesi sono piuttosto restii a lasciare che gli operatori possano recarsi al fronte, ma ben presto ci si rende conto delle potenzialità propagandistiche del cinema e sugli schermi europei compaiono documentari e cinegiornali che illustrano i vari aspetti del conflitto in corso. In particolare, gli inglesi realizzano alcuni grandi documentari, il più noto dei quali è *The Battle ofthe Somme* (t.l. La battaglia della Somme, 1916, Geoffrey H. Malins e J.B. McDowell), che riscosse un ampio successo di pubblico ed è uno dei primi esempi di lungometraggio di non-fiction.

12.1.3 Robert Flaherty

La storia del documentario inteso come forma espressiva matura e consapevole del proprio statuto inizia con *Nanuk l'eschimese*, il primo film di Robert Flaherty, un esploratore che cominciò a utilizzare la cinepresa per documentare i propri viaggi e che poi divenne un cineasta puro. Il film, che conquistò fama mondiale, segue la vita di un piccolo gruppo di inuit in perenne movimento nel deserto artico del Canada, in cerca di animali da cacciare. Al centro di *Nanuk l'eschimese* – come anche delle più riuscite tra le successive opere del regista: *L'uomo di Aran* (*The Man of Aran*, 1934), *The Land* (t.l. La terra, 1942) e *Louisiana Story* (*id.*, 1948) – c'è il tema del conflitto tra l'uomo e la natura. Quella di Nanuk e dei suoi compagni è un'esistenza dura, segnata quotidianamente dalla minaccia della fame e della morte. Non che Flaherty si sia completamente disinteressato all'esperienza della modernità: le questioni del rapporto con la tecnologia e del lavoro nelle società avanzate emergono sia in *Industrial Britain* (t.l. Gran Bretagna industriale, 1933), realizzato per il General Post Office inglese (cfr. il paragrafo successivo), sia in *The Land,* commissionato dal Ministero dell'agricoltura americano e mai distribuito per l'asprezza con cui il film descrive la condizione dei contadini negli Stati Uniti. Ma certamente Flaherty era affascinato soprattutto dal mito rousseauiano del «buon selvaggio»: in primo luogo il regista vuole documentare i costumi di popolazioni ai margini del mondo moderno, dagli inuit di *Nanuk l'eschimese* ai cajun di *Louisiana Story*, passando per i pescatori di una sperduta isoletta al largo dell'Irlanda de *L'uomo di Aran*. «Il gentile, coraggioso, semplice eschimese»: così viene definito Nanuk in una delle prime didascalie del film. Per questa rappresentazione romantica dei «nobili barbari» Flaherty è stato spesso accusato di ingenuità e di paternalismo, ma è indubbio che egli abbia iniziato uno dei filoni principali del documentario, cioè il film etnografico, che pure, dopo la seconda guerra mondiale, si è sviluppato su linee scientifiche e ideologiche molto lontane dalla poetica di Nanuk l'eschimese.

Proprio per il rispetto che Flaherty nutre per la vita semplice degli inuit, egli punta a uno stile «trasparente»: il film non deve alterare il reale, ma limitarsi a registrarlo. Flaherty, infatti, opta per un montaggio «invisibile» che, cancellando le proprie tracce, cerca di dare l'impressione del flusso naturale degli eventi. Da questo punto di vista, *Nanuk l'eschimese* è in linea con il modello formale del cinema narrativo, tant'è che in diverse sequenze Flaherty ricorre allo stilema, tipico del film a soggetto, del montaggio alternato: gli adulti costruiscono l'igloo mentre i bambini giocano, gli uomini scuoiano la foca mentre i cani abbaiano ecc. Non solo, ma in alcuni casi Flaherty ha fatto ricorso a una vera e propria messa in scena. Poiché l'igloo era troppo piccolo perché l'operatore vi si potesse muovere agevolmente, e vi era poca luce, venne edificato un nuovo igloo, finito solo a metà, per girare le scene di interno, che in questo modo sono state realizzate con una scenografia costruita ad hoc, non diversamente da un film di Hollywood.

È chiaro che il cinema di Flaherty si pone agli antipodi rispetto all'altra grande

tendenza del documentario degli anni Venti, di cui si è parlato nel cap. 2, cioè la «sinfonia metropolitana». Se Flaherty si interessa a culture primitive, o comunque marginali, Vertov e Ruttmann collocano al centro dei loro film i ritmi frenetici delle grandi città, dominate dalla meccanizzazione dell'esistenza umana. Se Flaherty aderisce a un modello di cinema in cui la verità si rivela da sé davanti all'obiettivo, senza che vi sia il bisogno di alterare la realtà fenomenica (fatte salve le eccezioni di cui si è detto), per Vertov e Ruttmann soltanto attraverso una complessa operazione di montaggio, che manipola in maniera radicale il materiale di partenza, le immagini riprese per le strade di Mosca e di Berlino possono acquisire un senso.

12.1.4 Tra arte e propaganda

L'uso del cinema di non-fiction come strumento di informazione e propaganda, che era stato sperimentato durante la Grande Guerra, viene amplificato – anche grazie all'introduzione del sonoro, che permette di udire i discorsi dei leader politici – nel periodo interbellico e durante il secondo conflitto mondiale. In questo contesto, un ruolo di primo piano è svolto dal *documentary movement* inglese e dalla sua guida carismatica John Grierson: autore di un unico film, *Drifters* (ti. Pescherecci, 1929), ma supervisore di centinaia di titoli, tra documentari e cinegiornali, prima in Inghilterra e poi in Canada, dove viene chiamato nel 1939 a guidare il National Film Board (la struttura di produzione cinematografica di Stato). Nel 1929, grazie al successo di critica riportato da *Drifters*, un documentario sui pescatori di aringhe, Grierson fonda la Film Unit dell'Empire Marketing Board, un'agenzia governativa che si occupa di promuovere il commercio tra le varie parti dell'Impero britannico. Il compito della Film Unit – che nel 1933 è trasferita alle dipendenze del General Post Office, il Ministero delle poste – è realizzare film educativi e pubblicitari. I registi della Film Unit si interessano a questioni sociali per lo più ignorate dal cinema dell'epoca. *Housing Problems* (ti. Problemi abitativi, 1935) di Edgar Anstey e Arthur Elton, ad esempio, si occupa delle condizioni di vita dei quartieri poveri, mentre *Night Mail* (ti. Posta notturna, 1936) di Harry Watt e Basil Wright descrive l'attività sul treno postale notturno da Londra a Glasgow. Con una certa dose di semplificazione, potremmo dire che Grierson e i suoi propongono una sintesi tra Flaherty e Vertov. I cineasti britannici sono affini a Vertov per l'impostazione militante (anche se il documentary movement non ha connotazioni marxiste: si tratta di un movimento genericamente «riformista», vicino al Partito laburista) e l'attenzione per i problemi della civiltà industriale, ma rifiutano la sperimentazione formale del regista sovietico. Sul piano stilistico il documentary movement è più vicino a Flaherty, di cui però respinge la passione etnografica: per Grierson il documentarista non deve andare in terre lontane, ma occuparsi della vita delle masse lavoratrici delle grandi metropoli, cui i suoi film si rivolgono.

Al di fuori delle produzioni sponsorizzate da strutture pubbliche, nel periodo tra

le due guerre mondiali il documentario venne ampiamente utilizzato da partiti e movimenti politici. Una delle opere di non-fiction più famose degli anni Trenta è *Terra di Spagna* (*Spanish Earth*, 1937), film militante in favore della causa repubblicana nella guerra civile spagnola, diretto dall'olandese Joris Ivens, con un commento scritto e letto personalmente da Ernest Hemingway. Sul fronte opposto, il film di maggiore fama è *Triumph des Willens*, in cui Leni Riefenstahl documenta un congresso del Partito nazista con esiti di enorme impatto visivo. La Riefenstahl, con una moltiplicazione dei punti di vista che rimanda al modello di Vertov e di Ruttmann (che infatti partecipò, seppure marginalmente, alla realizzazione del film), esalta le perfette geometrie delle parate naziste, che finiscono con il trasformarsi in un puro flusso visivo-dinamico, come il traffico metropolitano de *L'uomo con la macchina da presa* (*Celovek's kinoapparatom*, 1929). L'autrice prosegue in questa direzione anche nel suo film successivo, *Olimpia* (*Olympia*, 1938), dedicato alle olimpiadi di Berlino del 1936, in cui fonde il gusto neoclassico – la bellezza «greca» degli atleti – con lo sperimentalismo delle avanguardie, come avviene nella sequenza dei tuffi, in cui, attraverso il montaggio, la gara diviene una sorta di balletto astratto di forme che danzano nell'aria.

L'uso del documentario come strumento ideologico culmina nella seconda guerra mondiale, quando tutti i paesi belligeranti fanno ricorso al non-fiction per mobilitare il fronte interno e motivare le truppe combattenti. In questa enorme filmografia, una delle opere più note e complesse è *Why We Fight* (ti. Perché combattiamo, 1942-1945), super-documentario in sette puntate di un'ora ciascuna, supervisionato da Frank Capra. *Why We Fight* venne prodotto dall'esercito americano per spiegare ai milioni di cittadini in uniforme la natura del conflitto cui il governo chiedeva loro di partecipare. Capra assimila la lezione della Riefenstahl, ma mentre *Triumph des Willens*, in sintonia con l'ideologia nazista, opera unicamente sul piano della suggestione emotiva (le parate, le bandiere, la voce del Führer), *Why We Fight,* che ha alle spalle la tradizione democratica americana (e in particolare l'esperienza del New Deal), ricorre anche all'argomentazione razionale per convincere il pubblico.

12.1.5 Cinema diretto e «cinéma-vérité»

Durante la seconda guerra mondiale si diffonde l'uso di cinecamere leggere 16 mm, che l'operatore può portare a spalla, facendo a meno del cavalletto. A questa innovazione si aggiunge, negli anni Cinquanta, l'introduzione di magnetofoni portatili in grado di registrare il suono in sincrono con la pellicola. Questa rivoluzione tecnologica, che permette al documentarista di muoversi liberamente, è alla base dello sviluppo del cinema diretto, una corrente del documentario che si sviluppa a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, in Canada (e in particolare la sua provincia francofona: il Québec), Francia e Stati Uniti. Non si tratta di un movimento unitario, tant'è che sono state utilizzate formule diverse per identificare le sue varie articolazioni. In questa sede, per semplicità, utilizzeremo soltanto i due termini di maggiore diffusione: cinema diretto e cinéma-vérité. Il primo è più

legato ai cineasti nord-americani, mentre il secondo caratterizza l'esperienza francese.

Tutti e tre i gruppi si avvalgono delle nuove attrezzature per «stare addosso agli eventi», per restituire la complessità del mondo senza mediazioni, in maniera – appunto – «diretta». Anche nei film di Flaherty c'era l'idea della «rivelazione» del reale senza interventi manipolatori. E Flaherty è certamente uno dei punti di riferimento del cinema diretto, tant'è che uno dei suoi maggiori esponenti, Richard Leacock, era stato l'operatore di *Louisiana Story*. Ma Flaherty, in sintonia con il modello del cinema classico, puntava a un osservatore che celasse la propria presenza. Invece, i movimenti basculanti della macchina a mano, l'immagine poco definita dovuta alla riduzione del parco lampade, il sonoro sporco proprio della presa diretta, sono tutte scelte stilistiche che fanno avvenire la presenza dell'operatore: non c'è un occhio che osserva dall'alto, inavvertito, ma uno sguardo interno che si mostra esplicitamente come tale. La differenza tra cinema diretto e cinéma-vérité consisterebbe nel fatto che mentre il primo si limita a registrare eventi che si sviluppano indipendentemente dalla volontà dell'autore, nel secondo il regista svolge un ruolo di catalizzatore, partecipando in prima persona alla genesi dell'azione che riprende. Si tratta di una distinzione da prendere con il beneficio di inventario: per metterla in dubbio basterebbe citare *Pour la suite du monde* (t.l. Perché il mondo continui, 1963) di Pierre Perrault e Michel Brault. Questo film è considerato uno dei capolavori del cinema diretto, ma alla base dell'opera c'è un presupposto che lo avvicinerebbe più alla logica del cinéma-vérité. Infatti, per realizzare *Pour la suite du monde*, i due cineasti del Québec hanno convinto una piccola comunità di un'isola sul fiume San Lorenzo a ripristinare una pratica di caccia (al cetaceo marsuino) abbandonata da tempo. In questo modo, gli autori del film sono anche all'origine delle immagini che riprendono (ma non si tratta di una «messa in scena» nel senso del cinema di fiction: Perrault e Brault si sono limitati ad avviare un meccanismo che poi si è sviluppato autonomamente).

La figura più rilevante del cinéma-vérité è Jean Rouch. Come si è visto nel cap. 9, Rouch arriva al cinema dall'antropologia. Dopo aver realizzato, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, un gran numero di film (per lo più cortometraggi) sui costumi delle popolazioni dell'Africa sub-sahariana, Rouch si sposta a Parigi per girare, insieme al sociologo Edgar Morin, *Chronique d'un été* (t.l. Cronaca di un'estate, 1960), film cui si deve l'introduzione dell'espressione cinéma-vérité. *Chronique d'un été* simboleggia lo stretto rapporto del cinéma-vérité da un lato con il coevo documentario del Québec, dall'altro con la nouvelle vague, i cui autori ricorrono spesso alle stesse scelte stilistiche di Rouch (macchina a mano e immagine «sporca»). Infatti, il film si avvale, in qualità di tecnici della fotografia, di Michel Brault e Raoul Coutard, uno dei più noti direttori della fotografia della nouvelle vague. *Chronique d'un été* consiste in una serie di conversazioni con alcuni cittadini di Parigi su questioni personali: «Lei è felice?», chiede una ragazza fermando i passanti. A mano a mano che il film procede, gli equilibri interni del testo si modificano: gli intervistatori diventano intervistati, o viceversa; gli autori

discutono l'esito del lavoro tra di loro e con gli «attori». Alla fine Morin afferma che il centro focale del film è «l'emergere della verità nel mondo e nella vita sociale». E in effetti *Chronique d'un été* è una sorta di rito maieutico collettivo – e da questo punto di vista è affine ai film antropologici del regista – in cui dei perfetti sconosciuti si confrontano sulle questioni di fondo della loro esistenza.

Nello stesso periodo in cui Rouch e Morin girano *Chronique d'un été*, Richard Leacock, insieme a Robert Drew e D.A. Pennebaker realizza *Primary* (t.l. Elezioni primarie, 1960), un reportage di cinquanta minuti sulla sfida tra Kennedy e Humphrey per la nomination democratica alla presidenza degli Stati Uniti. La macchina da presa segue i due candidati senza mai interferire con le loro attività, ma al contempo mettendo in risalto ogni più piccolo dettaglio, come i movimenti nervosi delle mani di Jacqueline Kennedy mentre parla a un gruppo di sostenitori del marito. Documentare il processo politico americano è un'operazione complessa, perché si tratta di un evento di per sé già fortemente spettacolarizzato. Il senatore Kennedy, bello come un divo di Hollywood, tende a «posare» per la macchina da presa, che però talvolta riesce a coglierlo in fallo, come nella sequenza in cui, stanco e infreddolito, stringe la mano ed elargisce sorrisi agli operai che entrano in fabbrica, i quali non lo degnano neppure di uno sguardo. Insomma, *Chronique d'un été* e *Primary* simboleggiano in maniera paradigmatica l'opposizione tra cinéma-vérité e cinema diretto di cui si è detto. Ma soprattutto Primary venne trasmesso dalla televisione: il film di Leacock segna simbolicamente l'inizio del processo che porterà, nell'arco di un decennio, alla trasformazione del documentario in un genere largamente televisivo.

12.2 Il cinema sperimentale e underground in America

12.2.1 Il cinema sperimentale

A partire dagli anni Trenta l'avanguardia in Europa perde la forza di invenzione e la rilevanza artistica degli anni Venti, per diventare un'esperienza della marginalità colta, ora intrecciata ad altri linguaggi artistici, ora influenzata dalle ricerche americane. Dagli anni Quaranta si assiste quindi ad uno spostamento del centro della ricerca cinematografica sperimentale dall'Europa all'America e all'affermazione progressiva di uno stile americano del cinema d'avanguardia.

Naturalmente il cinema sperimentale americano è influenzato parzialmente dalle avanguardie europee: la sinfonia visiva e l'astrazione dinamica, il *non-sense* ludico e la registrazione dell'inconscio, diventano modelli, possibilità creative cui i nuovi autori fanno riferimento. Inoltre la presenza e l'attività in America di artisti come Fischinger a Hollywood, Richter e Len Lye a New York, McLaren prima a New York poi in Canada, si intrecciano con la realizzazione, nel 1946, di quello che può essere considerato l'ultimo film dell'avanguardia storica, *Dreams That Money Can Buy*, realizzato da Hans Richter con la collaborazione di Marcel Duchamp, Max

Ernst, Fernand Léger, Man Ray e Alexander Calder. E i film di Cocteau e di Buñuel, ma anche il *Caligari* di Wiene diventano veri e propri cult-movies, destinati ad influenzare due generazioni di artisti.

È tradizione considerare *Meshes of the Afternoon*, realizzato nel 1943 a New York da Maya Deren con la collaborazione del marito, Alexander Hammid, cineasta di origine cecoslovacca, come l'esordio e l'affermazione insieme della nuova avanguardia filmica americana. *Meshes of the Afternoon*, infatti, avvia la grande stagione americana di un cinema visionario, che affonda nell'orizzonte psichico soggettivo e ne proietta le percezioni, i fantasmi e le ossessioni in un percorso visivo sostanzialmente irrazionale ed emotivo. Esperienza fondamentale di *trance film* – per riprendere la convincente definizione di P. Adams Sitney – *Meshes of the Afternoon* è uno «psicodramma da camera» che crea una dimensione fluida in cui le coordinate spaziotemporali diventano assolutamente arbitrarie e gli eventi sembrano il prodotto di un'allucinazione. Sogno e realtà, mondo oggettivo e immaginario si mescolano creando uno spazio irreale: la macchina da presa riprende in primo piano i piedi di una donna che cammina e «il primo passo atterra sulla sabbia (con il mare sullo sfondo); il secondo sull'erba; il terzo sul pavimento; il quarto su un tappeto» (Deren). Nei film successivi, realizzati tra il 1944 e il 1948, Maya Deren lavora ancora alla costruzione di uno spazio filmico arbitrario, usando soprattutto il montaggio come elemento fondamentale per la elaborazione di un cinema differente (*At Land, Study on Choreography for Camera, Meditation on Violence*).

Se a New York, accanto a Maya Deren, operano anche altri artisti da Willard Maas e Marie Menken a Ian Hugo, sulla West Coast, nell'immediato dopoguerra, lavorano altri autori come Curtis Harrington, Sidney Peterson James Broughton e, nel 1947, a Los Angeles, cominciano ad operare anche Gregory Markopoulos e Kenneth Anger Insieme si afferma un altro cinema sperimentale, ora ispirato ai modelli dell'astrattismo, ora impegnato a combinare variamente figure referenziali con elementi geometrici. Autori come i fratelli John e James Whitney o Jordan Belson iniziano una ricerca sulla forma assoluta, che troverà poi lo sbocco più significativo nel cinema realizzato con il computer, alla fine degli anni Cinquanta, da John Whitney e nelle esperienze complesse di Belson, che uno studioso americano, Gene Youngblood, inserisce nella galassia del cosiddetto «cinema espanso» (*expanded cinema*). Harry Smith, invece, nonostante continui a lavorare negli anni Sessanta, produce negli anni Quaranta e Cinquanta i propri film più significativi (tra tutti *Heaven and Earth Magic*). Se da un lato Smith mescola situazioni e figure immaginarie in sintesi di indubbia suggestione, dall'altro introduce nella fluidità dell'animazione figure e simboli magici, elaborando nei film tutta una tessitura esoterica.

12.2.2 Il cinema underground

Nel 1960 un gruppo di cineasti indipendenti, divisi nella concezione del cinema,

ma uniti nell'estraneità al sistema produttivo hollywoodiano, costituisce il New American Cinema Group, con l'intenzione di favorire l'espansione di un cinema differente legato all'espressione e alla ricerca e non al business.

La prima Dichiarazione del NACG rappresenta, più che una sintesi o un compendio di poetiche, un minimo comun denominatore, sufficientemente generico per essere accettato da tutti, ed ugualmente significativo. Pubblicata su «Film Culture» – la rivista fondata da Jonas e da Adolfas Mekas, che più aveva stimolato e favorito l'avvento di una cinematografia sperimentale – essa esprime il rifiuto del cinema standardizzato di Hollywood e sottolinea il carattere etico e le implicazioni esistenziali del nuovo cinema. Più interessanti sono le note sul New American Cinema, scritte da J. Mekas nel 1962, in cui sono delineati gli elementi fondamentali del progetto di un cinema differente.

> Il nuovo cineasta non ha interesse a essere accettato pubblicamente. Il nuovo artista sa che la maggior parte di ciò che viene espresso in pubblico è corrotto e distorto. Sa che la verità sta altrove e non nel «New York Times» o nella «Pravda». Sente di dover fare qualcosa per la propria coscienza, sente che deve ribellarsi contro la rete di menzogne che ci stringe.

Mekas difende poi l'atteggiamento di rifiuto delia società contemporanea e il disordine programmatico del nuovo cineasta.

> L'artista americano potrebbe anche cantare lieto e spensierato, senza un tono disperato nella voce, solo che così non rifletterebbe né la società né se stesso, ma sarebbe un bugiardo come chiunque altro [...]. La distruttività dell'artista moderno, la sua anarchia, presente negli *happening* e anche nell'*action painting,* è un gesto positivo, una conferma della vita e della libertà [...]. Il nuovo artista americano non può essere rimproverato per il fatto che la sua arte è disordine: in quel disordine ci è nato. Egli sta facendo di tutto per uscire da quel disordine (citato in Sitney, 1970).

All'inizio degli anni Sessanta il NAC è una galassia molto articolata ed eterogenea che comprende al proprio interno almeno tre linee di ricerca (e ne produce ben presto una quarta). Nel nac infatti confluiscono da un lato autori di cinema narrativo che lavorano fuori Hollywood, come Cassavetes e Shirley Clarke; dall'altro realizzatori di cinema diretto come Leacock, Drew e Pennebaker; e infine tutta la grande costellazione del cinema underground vero e proprio, cioè di un cinema di autoespressione, fortemente visionario, generalmente non narrativo, che raccoglie le sperimentazioni radicali di Brakhage e di Anger, di Jonas Mekas e di Warhol, di Rice e di Jack Smith. Naturalmente proprio l'underground assume la funzione leader nella ricerca, sino a diventare l'immagine stessa del New American Cinema e della sperimentazione filmica d'avanguardia.

Tendenzialmente non narrativo, non rappresentativo, non industriale, visionario, assolutamente personale, il cinema underground è il rovesciamento del cinema

diffuso e del sistema hollywoodiano in particolare. È l'affermazione dell'infinito diritto dell'artista alla ricerca, l'apertura al potere smisurato della fantasia, l'introduzione nel cinema della complessità sotterranea dell'inconscio, del sogno, del desiderio, dell'allucinazione, la proiezione del cinema sull'oscuro, sull'invisibile. È un cinema che privilegia la funzione poetica e quella espressiva nei confronti di quella comunicativa e che inventa i propri moduli e i propri percorsi al di fuori delle convenzioni e delle tradizioni filmiche ufficiali. La ricerca praticata tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta rappresenta sicuramente la più vasta e articolata esperienza di cinema d'avanguardia storicamente realizzata. Com'è ovvio, non è possibile qui seguire l'orizzonte variegato e molteplice dell'underground in tutte le sue avventure: si tratterà piuttosto di individuare le linee di tendenza più significative e di analizzare gli autori più originali. La galassia underground è dominata dalle esperienze del visionario, che al proprio interno conosce poi articolazioni diverse, segnate dalla personalità dei singoli registi; ma, accanto ad esso, c'è un cinema underground realizzato da pittori legati all'esperienza della pop art, c'è un cinema «strutturale» e c'è, infine, una tendenza meno omogenea, riconducibile a un progetto di «cinema espanso».

Sulla West Coast si sviluppa l'avventura di Kenneth Anger, che comincia giovanissimo con un film sulla scoperta della sessualità e del demoniaco (*Fireworks*, 1947). Dopo alcune opere minori, Anger inizia nel 1954 quell'autentico *work in progress* che è *Inauguration of the Pleasure Dome*, di cui esistono quattro versioni, datate 1956, 1958 (su tre schermi), 1966,1978 (la Sacred Mushroom Edition, detta anche Lord Shiva's Dream, cioè LSD).

Il film, dice Anger, «è tratto da uno dei rituali drammatici di Crowley (famoso satanista inglese) in cui i partecipanti al culto assumono l'identità di un dio o di una dea». Non è tanto il soggetto a garantire il fascino del film, quanto l'orchestrazione complessa ed estremamente raffinata degli elementi visivi e del movimento, la costruzione di una sinfonia cromatica, ora affidata al montaggio e al ritmo espressivo, ora all'interazione nell'inquadratura di componenti e figure differenti. Effetti visivi sofisticati, sovrimpressioni variamente coordinate, immagini irreali delineate sullo sfondo nero dello schermo creano una sorta di scena magica, di teatro demoniaco delle figure di cera, che cattura lo spettatore con una seduzione particolare. Di minore intensità è invece il più famoso *Scorpio Rising* (1962-1964), che è insieme «una visione high del mito del motociclista americano» (Anger) e un poema sull'avvento di nuovi principi vitali, una mitologia astrologica legata all'affermazione della forza e della libertà delle pulsioni, un percorso ambiguo in cui la morte si mescola alle immagini del piacere e la svastica diventa un simbolo solare, un convertitore di energie. Dopo una serie di fallimenti realizzativi e di film minori, Anger realizza la sua opera più inquietante, *Invocation to My Demon Brother* (1969), che è la registrazione di un rituale diabolico, di un'evocazione di Lucifero, dominato dall'immagine di Anger nel ruolo del mago invasato. Feste all'hascisc, nudi maschili, visi moltiplicati, tatuaggi si mescolano al cerimoniale demoniaco in visioni complesse, realizzate mediante montaggi simultanei all'interno

dell'inquadratura, sovrimpressioni a dominante rossa, e organizzazioni particolari del movimento: è uno scenario dell'occulto che la musica composta da Mick Jagger con un sintetizzatore Moog rende ancora più allucinante.

Se l'esperienza magico-demoniaca di Anger resta assolutamente anomala nell'ambito dell'underground, l'orizzonte del rito è invece al centro di numerose altre opere sperimentali, al punto di costituire non solo un luogo narrativo tipico, ma quasi una particolare tendenza della ricerca underground. Sono cerimonie esistenziali, orgiastiche talvolta, veri e propri happenings legati ai modi alternativi della vita della *beat generation*, e dominati dalla sessualità promiscua (e soprattutto omosessuale) e dalla droga. In questa prospettiva, oltre a Ron Rice e Taylor Mead, un autore come Jack Smith e un film come *Flaming Creatures* sono sicuramente esemplari. Il film è girato nel 1962 in un'atmosfera di improvvisazione, con un budget di 100 dollari e un cast di amici dell'autore, per lo più attori del Theatre of the Ridiculous. Smith trasforma programmaticamente il teatrino della vita degli artisti omosessuali legati alla *beat generation*, in una scena cinematografica assolutamente singolare, dominata dall'improvvisazione e dalla creatività più dissennata, e volta ad esprimere insieme il desiderio omosessuale e l'inconscio.

Strutture più apertamente sperimentali caratterizzano invece quella che va probabilmente considerata l'esperienza fondamentale del cinema underground. Stan Brakhage costruisce anno dopo anno, insieme con progressione logica e con estrema inventiva, una riflessione permanente e complessa sul vedere. Per Brakhage la vita è visione e la visione è flusso, movimento. Ma la vita è qualcosa di impalpabile, di irriducibile; e anche la visione è qualcosa di indefinibile, di incerto, di infinitamente precario, che si muove sempre sul confine con il non-visibile. Non a caso i film più significativi di Brakhage sono caratterizzati da immagini complesse e composte, la cui decifrazione risulta spesso difficile. Brakhage non si abbandona a una semplice esperienza visionaria, non esprime direttamente né il mondo del desiderio, né il proprio inconscio. Lavora con maggiore complessità liberando l'immagine dalla schiavitù del visibile, dalla riconoscibilità e dalla necessità di rappresentare qualcosa, di testimoniare l'irregolarità esistenziale. L'immagine di Brakhage non descrive comportamenti anomali, riti del desiderio, cerimonie della diversità: non rappresenta la differenza perché è essa stessa differente, è un segno che non è collocabile in nessun orizzonte già definito, è una ricerca permanente che si muove nella problematicità stessa del vedere, ed è tendenzialmente dominata dal buio e dal movimento. Le inquadrature leggibili dei film più importanti di Brakhage ci mostrano semplicemente la sua vita familiare, colta generalmente in momenti del tutto normali, e solo poche volte in situazioni eccezionali, come ad esempio il parto ripreso nello splendido *Window Water Baby Moving* (1959). Ma la sua capacità di vedere al di là del visibile consente una trasfigurazione completa degli eventi, una proiezione di oggetti, materiali, persone in un mondo assolutamente autonomo, dotato di una suggestione segreta e profonda. Brakhage pensa a una «visione a occhi chiusi», a una «spiritualizzazione dell'immagine» (Mekas), che distanzia lo schermo dalla schiavitù dell'impressione di realtà e dilata

infinitamente l'orizzonte della percezione.

In Brakhage, più ancora che negli altri autori underground, il cinema si afferma come un'esperienza di visione totale. Con ritmi particolari, ripetizioni funzionali, costruzioni del movimento, assonanze, composizioni visive, raccordi dinamici o ciechi, la messa in scena di Brakhage elabora una linea visiva di grande complessità e di indubbio fàscino. Brakhage mescola componenti oniriche e allucinatorie con immagini di buio, sembra a volte strappare oggetti indefinibili alle tenebre, e talvolta – *Dog Star Man* (1961-1964), *The Art of Vision* (1961-1965) – introduce immagini astronomiche misteriose e suggestive. *Anticipation of the Night* (1958) comincia con l'ombra ed è in fondo un lungo itinerario nelle tenebre. All'inizio è il cinema stesso che appare in controluce: alla fine è ancora nell'ombra che appare un uomo impiccato.

Il cinema di Brakhage presenta immagini differenti, visioni non controllate, infantili, primitive, sensazioni visive pure, fantasmi, fosfeni, visioni a occhi chiusi, fotogrammi rielaborati o dipinti ispirati all'espressionismo astratto, coordinati con un montaggio estremamente raffinato, che sembra realizzare non passaggi visivi, ma vere e proprie metamorfosi. La macchina da presa coglie barlumi, impressioni fugaci di oggetti, persone, azioni per creare la nuova dimensione spirituale della luce e del movimento. A volte (*Dog Star Man*) Brakhage va al di là del fotogramma inserendo frammenti di pellicola a colori in un fotogramma in bianco e nero. Altre volte fa della pellicola un supporto per realizzare collages materici, incollandovi, ad esempio, ali di farfalle, fiori e foglie (*Mothlight*, 1963). E nei film noti, fra la cinquantina di ore complessivamente filmate in un trentennio (*Dog Star Man* e *The Art of Vision,* il ciclo dei *Songs,* 1964-1969, e quello di *Scenes from Under-childhood*, 1967-1970), costruisce intarsi raffinati mescolando la vita familiare con immagini astronomiche e inquadrature misteriose, per disegnare una cosmologia segreta e affascinante.

Ma l'esperienza più famosa dell'underground, l'unica che sia riuscita a superare la marginalità dello sperimentalismo e ad affermarsi al di là del circuito alternativo è naturalmente quella di Andy Warhol – pittore e grafico legato alla pop art – e della sua Factory. Il suo cinema, apparentemente unitario, presenta invero al proprio interno tendenze diverse, riconducibili anche alle influenze dei numerosi collaboratori. La persona di Warhol, infatti, va forse ridimensionata sul piano della creatività artistica e considerata come una sorta di sigla, di cifra che connota, con la sua firma, sia le opere realizzate da lui stesso all'interno della Factory che quelle realizzate dai suoi collaboratori. La figura di Warhol è quindi molto diversa da quelle degli altri artisti dell'underground. Egli si libera radicalmente di ogni elemento soggettivistico e lascia parlare soltanto l'esteriorità, il mondo oggettivo. Con lui l'artista diventa una macchina, uno strumento per registrare e trasmettere nuovi soggetti e nuove immagini della contemporaneità. Gira *Sleep, 6 ore e mezza di sonno* (1963), *Kiss, 50 minuti di baci* (1963), *Empire* (1964, da un'idea di John Palmer), un'inquadratura fissa dell'Empire State Building, 8 ore in cui non succede niente. Ma accanto a questi film più radicali, segnati anche dall'influenza della minimal art,

Warhol costruisce progressivamente una serie di film narrativi, testimonianza di comportamenti esistenziali differenti. Egli raccoglie, così, una sorta di bestiario tipico della New York artistica e alternativa, segnato in primo luogo dal consumo delle droghe pesanti, dalla promiscuità sessuale e dall'anticonformismo più spregiudicato. Accanto a pellicole che si avvalgono di sceneggiature abbastanza precise, scritte soprattutto da Tavel o da Wein, ci sono altri film, anche lunghi, affidati essenzialmente all'inventiva dei protagonisti. Alcune opere rappresentano un incontro tra moduli linguistici diversi: *Couch* (1964) e *Vinyl* (1965), ad esempio, si avvalgono del *long take* e della profondità di campo, per mettere in scena l'uno una «immaginazione pornografica» (per usare una formula della Sontag), l'altro una festa con vittima sacrificale in cui voyeurismo e sadismo si intrecciano.

Ma la vera summa di Warhol è *The Chelsea Girls* (1966), formato da varie sezioni, proiettato su due schermi e realizzato con inquadrature lunghe tendenzialmente fisse. Nel film Warhol registra comportamenti spregiudicati ed eventi non programmati, affidandosi all'iniziativa degli attori che interpretano se stessi, in un grande affresco di perversione e di liberazione, formalizzato da procedure particolari di messa in scena.

Proprio gli elementi di minimalismo già presenti nell'opera di Warhol sono destinati ad assumere un rilievo particolare nell'esperienza del cinema strutturale. Autori come Paul Sharits e George Landow, Tony Conrad e Michael Snow, Hollis Frampton e Ernie Gehr, sulla linea di ricerca del viennese Peter Kubelka, elaborano tra il 1964 e il 1969 film la cui struttura formale è insieme esattamente programmata e assolutamente semplificata e costituisce l'aspetto essenziale dell'opera. L'orizzonte dell'immaginario, gli eventi visibili non hanno alcuna rilevanza nel cinema strutturale: o sono del tutto assenti, come in *The Flicker* (1966) di Conrad e in *Ray Gun Virus* (1966) di Sharits, o sono del tutto indifferenti, come in *Diploteratology or Bardo Follies* (1967) di Landow o in *Stili* (1969-1971) di Gehr. L'attività inventiva degli autori è invece concentrata sulle strutture formali, che presentano alcune caratteristiche particolari: la ripetizione sistematica e consecutiva di un'inquadratura o di una serie di inquadrature, la replica esatta di un movimento di macchina o di una figura di montaggio, l'immobilità delia macchina da presa (inquadratura fissa dal punto di vista dello spettatore), il *flickering* (cioè l'effetto stroboscopico o di illuminazione intermittente), l'utilizzazione di immagini qualsiasi di altri film per ottenere particolari combinazioni formali, la costruzione del film su un'unica struttura o su un unico procedimento. Questa riduzione a strutture minimali dell'articolazione formale di un film risente ovviamente delle poetiche della minimal art impegnate sostanzialmente in una ricerca di strutture essenziali a carattere monomorfico o iterativo, e dell'arte concettuale, intese a cogliere l'idea dietro la forma. Michael Snow, canadese, è forse il regista più noto del cinema strutturale: i suoi primi film costituiscono una riflessione sull'essenza stessa del cinema, realizzata attraverso l'analisi di un codice filmico preciso, dall'inquadratura fissa alla panoramica e allo zoom, come in *One Second in Montreal* (1969) e in *Wavelength* (1966-1967). Quest'ultimo, ad esempio, è un lungo zoom in

avanti, molto lento, che riprende un grande locale con porte-finestre prevalentemente vuoto e si conclude su una piccola fotografia attaccata al muro. *La région centrale* (1970-1971), invece, è realizzato con una macchina da presa collocata su un braccio rotante e riprende una regione desertica del Canada, trasformando le immagini naturali in una sorta di grande poema visivo.

Capitolo 13 - Il cinema americano degli anni Settanta

di Giaime Alonge

13.1 Una svolta generazionale

Alla fine degli anni Sessanta il panorama complessivo dell'industria del cinema americano è fortemente mutato rispetto a quello dell'epoca d'oro dello *studio system*. Le grandi case (ma non tutte sono sopravvissute: la RECO è scomparsa) svolgono soltanto il ruolo di distributori, mentre la produzione vera e propria è realizzata da piccole compagnie, spesso legate al nome di un attore o di un regista. Allo stesso modo, si è modificata radicalmente anche la composizione del pubblico. La Hollywood classica aveva sempre avuto come referente principale la famiglia. Ora, invece, gli spettatori sono quasi unicamente persone sotto i trent'anni: le famiglie rimangono a casa a guardare la televisione, mentre ad andare al cinema sono i giovani. Già negli anni Cinquanta il cinema americano aveva cercato il rapporto con questo nuovo pubblico, realizzando prodotti ad hoc, per lo più in relazione con le mode e le culture giovanili (si pensi, ad esempio, alla fortunata serie di film con Elvis Presley, la più grande rock star dell'epoca). Il processo si intensifica nel corso del decennio successivo, provocando l'abbandono del Codice Hays (cfr. cap. 4), il cui puritanesimo mal si accordava ai gusti della generazione degli anni Sessanta (il Production Code viene ufficialmente sostituito da un sistema di classificazione dei film in base all'età degli spettatori nel 1968).

In questo periodo emerge una leva di registi, usciti quasi tutti dalle università, in sintonia con le speranze e le ansie dei giovani americani, in bilico tra lo slancio riformista della presidenza Kennedy e il disastro del Vietnam (John Kennedy viene assassinato nel 1963; le truppe americane intervengono nel Sud-Est asiatico due anni dopo per ritirarsi nel 1973, dopo aver subito la più cocente sconfitta militare della storia degli Stati Uniti). Il fatto che i protagonisti della così detta New Hollywood siano la prima generazione di cineasti americani che ha alle spalle lo studio della storia del cinema – i grandi nomi della Hollywood classica si erano formati «sul campo» – è piuttosto significativo. La consapevolezza dello statuto artistico del cinema che questi debuttanti hanno assimilato alla University of California di Los Angeles o alla New York University, unitamente all'influenza

della nouvelle vague, fa sì che per la prima volta in America si affermi l'idea che il regista è un «autore», anziché un «artigiano», o un semplice esecutore della volontà del produttore, com'era sempre accaduto a Hollywood (salvo poche eccezioni, quali Stroheim o Welles, non a caso entrambi emarginati dalle majors). Per molti versi, il fenomeno della New Hollywood può essere letto come una mediazione tra l'idea, largamente europea, del «cinema d'autore», e il tradizionale apparato industriale hollywoodiano. Le ragioni di questa rivoluzione non sono unicamente culturali. Se in America, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, si diffonde la nozione di «autore cinematografico», lo si deve in buona parte alla dissoluzione del vecchio *studio system*. Woody Allen, Michael Cimino, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese godono di una libertà espressiva sconosciuta ai tempi di John Ford e Howard Hawks perché operano in un contesto produttivo estremamente elastico, articolato in piccole case di produzione che non esercitano la coercizione delle vecchie majors, quando il regista non diventa addirittura produttore di se stesso.

Un altro segno della morte della Hollywood classica è costituito dal fatto che negli anni Sessanta, per la prima volta, emerge un centro produttivo alternativo a quello californiano: New York. A partire dall'esperienza del New American Cinema (cfr. cap. 12), New York, sofisticata capitale culturale degli Stati Uniti, agli antipodi – sul piano del costume e dei valori, oltre che su quello geografico – di Los Angeles, si impone come l'anti-Hollywood, culla naturale di tutte le tendenze di cinema indipendente, da Jonas Mekas a Jim Jarmush. Un caso esemplare di «cinema newyorkese» è rappresentato da John Cassavetes, il quale debutta nel 1959 con *Ombre* (*Shadows*), realizzato in 16 mm, con un budget ridottissimo e attori non professionisti.

Ombre è quanto di più vicino si possa trovare in America alla nouvelle vague. Cassavetes gira per le strade di New York, con uno stile affine al cinema diretto (cfr. cap. 12), lasciando estrema libertà ai suoi attori, giovani neri che raccontano lo smarrimento della loro generazione e della loro razza. Cassavetes inizialmente è vicino al New American Cinema, ma presto se ne discosta, perché non ne condivide lo sperimentalismo: seppure anti-hollywoodiani, i suoi film rimarranno sempre nell'alveo del cinema narrativo. Nonostante qualche contatto con l'industria di Hollywood – sia come regista sia, soprattutto, come attore – Cassavetes si esprimerà al meglio nella sua città, con un piccolo gruppo di collaboratori fidati, in primo luogo gli attori Peter Falk, Ben Gazzara e Gena Rowlands (moglie del regista). Con loro Cassavetes realizza alcune delle più lucide analisi dei rapporti tra uomini e donne – *Mariti* (*Husbands*, 1970), *Minnie e Moskowitz* (*Minnie and Moskowitz*, 1972) – e dell'alienazione della vita metropolitana – *L'assassinio di un allibratore cinese* (*The Killing of a Chinese Bookie*, 1976), *Gloria. Una notte d'estate* (*Gloria*, 1980) – che il cinema americano abbia saputo darci.

13.2 Autori e generi della New Hollywood

Con l'espressione New Hollywood si indica quel vasto processo di ridefinizione dei caratteri dell'industria del cinema americano che si verifica alla fine degli anni Sessanta, e la cui spinta propulsiva si spinge sino alle soglie dei primissimi anni Ottanta. Gli anni Sessanta, infatti, vedono una progressiva crisi del cinema delle majors hollywoodiane, costrette a subire non solo la concorrenza della televisione, ma anche delle produzioni indipendenti, spesso più dinamiche e in sintonia con gli spettatotri più giovani. Si pensi, ad esempio, alla figura di un regista-produttore quale Roger Corman, che, con la sua piccola casa di produzione, l'American International Pictures, è stato autore di fortunati *B-movies*, come la serie di film tratti dai racconti dell'orrore di Edgar Allan Poe (otto titoli tra il 1960 e il 1964). Non è un caso che sotto il magistero di Corman faranno il proprio apprendistato alcuni dei principali esponenti della New Hollywood, tra cui Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, Dennis Hopper e Jack Nicholson. A fronte della sostanziale incapacità dei vecchi dirigenti degli *studios* di comprendere i gusti di porzioni consistenti del pubblico, il sistema industriale hollywoodiano coopta al proprio interno, quasi senza rendersene conto, una nuova generazione di registi, sceneggiatori e attori, i quali realizzano una vera e propria rivoluzione, che cambia in maniera radicale i connotati dello spettacolo hollywoodiano. Si affermano nuovi temi, nuovi generi e nuovi modelli divistico-attoriali, senza tuttavia rompere completamente con il passato. Come vedremo, sul piano dell'organizzizone del racconto e dell'idea di fondo di ciò che il cinema deve essere (ovvero, raccontare una storia «forte», capace di «catturare» il pubblico), la nuova Hollywood mantiene uno stretto legame con la vecchia. La New Hollywood è caratterizzata proprio da questo complesso equilibrio tra innovazione e continuità, apertura verso il nuovo e culto della tradizione.

Tra il 1967 e il 1969 escono tre film che riscuotono grande successo e vengono subito considerati come «manifesti» di una nuova generazione: *Il laureato* (*The Graduate*, 1967) di Mike Nichols, *Gangster Story* (*Bonnie and Clyde*, 1967) di Arthur Penn, *Easy Rider* (*id.,* 1969) di Dennis Hopper. In questi tre film possiamo reperire molte delle caratteristiche di fondo della New Hollywood. Nichols, Penn e Hopper raccontano storie legate al clima della rivolta giovanile degli anni Sessanta. *Il laureato* ha per protagonista un ragazzo borghese, interpretato da Dustin Hoffman (la New Hollywood impone nuovi modelli anche sul piano fisico: attori come Hoffman o Al Pacino sono antitetici allo stereotipo del divo alla John Wayne), il quale, dopo la laurea, non sa cosa fare della propria vita, ha una relazione nevrotica con una donna più vecchia di lui, ma poi si innamora della figlia. Il film colpì il pubblico sia per la franchezza con cui tratta il tema del sesso, sia per l'uso della musica della controcultura (la colonna sonora è firmata da Simon & Garfunkel). *Gangster Story* rilegge la vicenda di Bonnie e Clyde, leggendari banditi degli anni Trenta, alla luce della realtà dell'America contemporanea: i due rapinatori di banche diventano giovani ribelli in lotta con una società oppressiva. *Easy Rider*, invece,

narra delle peregrinazioni di due hippies, che a bordo delle loro motociclette attraversano l'America, per venire uccisi brutalmente da alcuni razzisti del profondo Sud.

È evidente che, per gli argomenti che trattano (sesso, violenza, droga) e per gli eroi che propongono (giovani in crisi esistenziale, fuorilegge, figli dei fiori), questi film segnano una svolta rispetto alla Hollywood classica. Sul piano stilistico, però, *Il laureato, Gangster Story* e *Easy Rider*, sono molto meno lontani da quella tradizione: qui non troviamo la frattura netta con il modello narrativo classico operata in Europa dalla nouvelle vague. In primo luogo, Nichols, Penn e Hopper si rifanno a generi hollywoodiani canonici: rispettivamente la commedia, il gangster film e il western, di cui il road movie – da *Easy Rider* a *Stranger Than Paradise* (*id.*, 1984, Jarmush) – è uno degli eredi, tant'è che Hopper utilizza gli stessi paesaggi (la Monument Valley in particolare) di John Ford. Dal punto di vista della composizione del quadro e dell'organizzazione del racconto, questi film sono più vicini alla compattezza e alla linearità del cinema americano classico che al *décadrage* e alla disarticolazione narrativa del cinema della modernità europeo. Fa in parte eccezione *Easy Rider*, in cui il montaggio è più frammentato, ricco di *flash forward,* e dove troviamo una lunga sequenza «psichedelica» (quando i due protagonisti si appartano nel cimitero con le prostitute) ispirata al coevo cinema sperimentale. Ma questa scelta «eversiva» di rifarsi al modello dell'underground è giustificata sul piano diegetico dal fatto che i personaggi hanno preso l'acido: infatti il resto del film utilizza uno stile sostanzialmente realistico. Lo stesso dicasi per la caratterizzazione dei personaggi. Le figure che popolano i film della New Hollywood, seppure possano essere più sfumate e contraddittorie dei personaggi della Hollywood classica, sono comunque dotate di una vitalità, di una propensione all'azione – fosse anche dagli esiti autodistruttivi, come in Gangster Story – che i loro omologhi europei difficilmente possiedono. Il protagonista del *Laureato* perde tempo in attività futili, ma alla fine prende una decisione forte e scappa con la ragazza che ama, portandola via dalla chiesa in cui si sta sposando. Di contro, il Fabrizio di *Prima della rivoluzione* (1964, Bernardo Bertolucci), anch'egli giovane borghese in crisi d'identità, si lascia risucchiare stancamente dal grigiore del mondo che lo circonda.

La rivisitazione in chiave politica del passato americano, di cui abbiamo detto a proposito di *Gangster Story*, è uno dei tratti distintivi della New Hollywood. Ciò spiega l'interesse che in molti di questi autori suscita il genere western, il cui nucleo tematico è costituito da uno dei miti di fondazione della nazione americana: demistificare la leggenda della conquista dell'Ovest significa mettere in discussione l'*american way of life* nel suo insieme. In questo ambito, il ruolo principale è svolto da Sam Peckinpah, il quale rappresenta il processo di «civilizzazione» del West come una spietata operazione di rapina tesa a imporre le leggi del Capitale, cui eroi crepuscolari oppongono una resistenza determinata, quanto inutile. Il film più famoso di Peckinpah, *Il mucchio selvaggio* (*The Wild Bunch,* 1969), racconta la tragica

storia di un gruppo di banditi agli inizi del Novecento, quando l'epopea dell'Ovest è ormai tramontata, e a comandare sono gli uomini d'affari – la compagnia che paga i bounty killers che danno la caccia alla banda di rapinatori – anziché i cavalieri liberi e selvaggi. Anche se Peckinpah parla del mito della Frontiera, nei suoi film abbondano i rimandi all'America di Nixon (presidente repubblicano, costretto a dimettersi nel 1974 in seguito allo scandalo Watergate) e del Vietnam. La violenza sfrenata del *Mucchio selvaggio* rinvia alle scene di morte che tutte le sere scorrono sui teleschermi degli americani, nei servizi giornalistici dal Sud-Est asiatico (ma tutto il cinema della New Hollywood, a partire da *Gangster Story*, è caratterizzato da una rappresentazione molto cruda della violenza). Il covo dei fuorilegge di *Pat Garrett e Billy the Kid* (*Pat Garrett and Billy the Kid,* 1973) assomiglia a una comune hippy, in cui lo sceriffo Pat Garrett, al soldo dei grandi proprietari, penetra di notte per uccidere Billy, giovane ribelle che si fa beffe della legge. Non a caso al film partecipò – in qualità di attore e autore delle musiche – una delle icone della controcultura: Bob Dylan.

Seppure senza l'assiduità di Peckinpah, regista western per eccellenza, altri autori della New Hollywood hanno frequentato questo genere. Film come *Piccolo grande uomo* (*Little Big Man*, 1970) di Arthur Penn, *Corvo Rosso non avrai il mio scalpo* (*Jeremiah Johnson,* 1972) di Sidney Pollack, *Buffalo Bill e gli indiani* (*Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson,* 1976) di Robert Altman, raccontano il «lato oscuro» della conquista dell'Ovest: la distruzione della civiltà autoctona, di cui esaltano gli alti valori spirituali, in contrapposizione con il materialismo dei bianchi. L'ultimo grande western della New Hollywood è *I cancelli del cielo* (*Heaven's Gate,* 1980) di Michael Cimino, una saga sulla colonizzazione della Frontiera, che si conclude con una spettacolare battaglia tra i contadini miserabili, giunti dall'Europa orientale, e i mercenari pagati dai proprietari di bestiame. Cimino rilegge in chiave politica – immigrati slavi poveri contro anglosassoni ricchi – un tópos del cinema western: lo scontro tra agricoltori e allevatori, tema trattato da classici come *Il cavaliere della valle solitaria* (*Sharie*, 1953) di George Stevens. *I cancelli del cielo* è passato alla storia soprattutto per il fatto di essere stato uno dei più colossali disastri del cinema americano: il film venne realizzato con un budget altissimo, ma ebbe scarso successo al botteghino, contribuendo al fallimento della casa di produzione, la United Artists. Lo scacco commerciale del film di Cimino segna un momento di svolta: a partire dai primi anni Ottanta gli autori – salvo rare eccezioni – perdono l'autonomia di cui avevano goduto nel decennio precedente, mentre il potere torna nelle mani dei produttori, alla guida di un sistema ora nuovamente saldo (anche grazie al lavoro dei cineasti della New Hollywood).

Nel corso degli anni Settanta, Francis Ford Coppola aveva tentato di risolvere il problema – fondamentale in tutta la storia del cinema – del rapporto tra la dimensione creativa e quella economica. Coppola, forte della fortuna accumulata con lo strepitoso successo de *Il Padrino* (*The Godfather*, 1972) e *Il Padrino parte II* (*The Godfather Part II,* 1974), si pone l'obiettivo ambizioso di essere un regista-

produttore che non solo realizza i propri progetti senza interferenze esterne, ma sostiene anche il lavoro di altri cineasti, come George Lucas, Wim Wenders o Hans Jurgen Syberberg, di cui produce o distribuisce i film (per gli ultimi due cfr. cap. 10). Il sogno di Coppola è quello di realizzare una sintesi tra pura ricerca estetica e macchina industriale hollywoodiana. Il culmine di questo percorso è rappresentato da *Apocalypse Now* (*id.*, 1979), uno dei primi film americani – insieme a *Il cacciatore* (*The Deer Hunter,* 1978) di Cimino – ad affrontare il tema della guerra del Vietnam. Per *Apocalypse Now* Coppola ha a disposizione mezzi faraonici, da kolossal anni Cinquanta, ma li utilizza per creare un'opera «d'autore», di grande ricchezza visiva (la scena degli elicotteri in primo luogo, ma anche l'uso del corpo di Marlon Brando, perennemente avvolto dall'ombra), piena di citazioni colte, da Joseph Conrad (il film è ispirato al suo romanzo *Cuore di tenebra*) a Richard Wagner, passando per Ejzenštejn (la scena in cui Brando viene ucciso durante il sacrificio del bufalo riprende il montaggio parallelo di *Sciopero*, dove il massacro degli operai è accostato alla macellazione di un bue). *Apocalypse Now,* nonostante le immani difficoltà produttive e l'intrinseca complessità del testo, ottiene un grande successo, che ripaga il regista dell'ingente investimento. Con il film successivo, *Un sogno lungo un giorno* (*One from the Heart,* 1982), Coppola ritenta la medesima operazione, ma fallisce. Il film viene realizzato con l'utilizzo estremamente innovativo, ma costosissimo, della tecnologia video, e il suo insuccesso al botteghino provoca il fallimento della Zoetrope, la casa di produzione di Coppola, il quale deve abbandonare le sue ambizioni di autonomia creativa.

All'estremo opposto del gruppo «californiano» (oltre a Coppola: George Lucas, John Milius, Steven Spielberg), che tenta di occupare posizioni centrali all'interno del sistema produttivo, troviamo Woody Allen e Martin Scorsese, autori newyorkesi per eccellenza, che si collocano programmaticamente ai margini dell'industria hollywoodiana. Da un lato Allen e Scorsese hanno diversi tratti comuni: in primo luogo il fatto di esprimersi al meglio quando raccontano storie intimamente legate alla loro città e una bruciante passione cinefila, che li porta a richiamarsi spesso al cinema del passato, soprattutto alla Hollywood classica. Al contempo, però, i due registi hanno un retaggio del tutto diverso: ebraico-borghese Allen, italo-americano e proletario Scorsese. E infatti la New York che essi descrivono è assolutamente antitetica. In *Io e Annie* (*Annie Hall*, 1977) e *Manhattan* (*id.,* 1979), tra le sue opere più riuscite, Allen pone al centro della vicenda intellettuali ebrei (da lui stesso interpretati: Allen arriva al cinema in qualità di scrittore e attore, per passare alla regia in un secondo tempo), alle prese con intricate storie d'amore, a metà strada tra Freud e Groucho Marx, tra dramma psicologico alla Bergman e commedia sofisticata. Gli eroi di Scorsese, invece, sono gangster, come in *Mean Streets* (*id.*, 1973) o *Quei bravi ragazzi* (*Goodfellas*, 1989), oppure marginali la cui violenza repressa è sempre sul punto di esplodere: *Taxi Driver* (*id.,* 1976), *Re per una notte* (*The King of Comedy,* 1982). *Taxi Driver,* in particolare, si impone immediatamente, come uno dei capolavori della New Hollywood. Il protagonista, interpretato da Robert De Niro, attore scorsesiano per

eccellenza, è un taxista paranoico che si muove sullo sfondo di una città notturna e inquietante, vera icona della follia metropolitana. Ma al contempo egli è anche l'incarnazione moderna di una figura archetipica dell'immaginario americano: il killer solitario, che nel cinema classico aveva trovato la sua rappresentazione più alta nel personaggio di Ethan di *Sentieri selvaggi* (*The Searchers,* 1956, John Ford), film amatissimo da Scorsese.

Per tornare alla questione della omogeneità della New Hollywood rispetto alle norme del cinema classico, nelle opere appena citate troviamo delle vistose eccezioni rispetto a quanto detto sopra. In *Taxi Driver* Scorsese impiega i falsi raccordi e il *ralenti* per marcare visivamente la follia del personaggio, ottenendo un racconto disarticolato, in opposizione al modello di narrazione fluida della Hollywood classica. In *Io e Annie*, nella prima scena di dialogo tra il protagonista e il suo amico, Allen usa il *décadrage* (sentiamo i due conversare, ma il campo è vuoto), stilema tipico del cinema della modernità. *Apocalypse Now* si apre con una sequenza onirica, molto vicina al cinema sperimentale, in cui abbondano gli sguardi in macchina (vero tabù della Hollywood classica). Insomma, se complessivamente gli autori della New Hollywood non elaborano un modello alternativo a quello classico, è pur vero che essi non si limitano a riproporre le vecchie regole, ma realizzano una sintesi tra tradizione hollywoodiana e cinema della modernità, soprattutto per quanto riguarda la natura delle storie e dei personaggi, ma talvolta anche in certe scelte di messa in scena e di montaggio.

13. 3 Stanley Kubrick

Il percorso di Stanley Kubrick, forse il più grande regista americano dagli anni Sessanta in avanti, è estraneo alla New Hollywood, e non per ragioni anagrafiche (anche Penn e Peckinpah sono più vecchi di Coppola e Scorsese). Il lavoro di Kubrick procede in totale autonomia rispetto a qualsiasi movimento o tendenza organizzata, mantenendo sempre un rapporto dialettico di amore/odio con l'America e la sua industria del cinema. Da un lato, Kubrick abbandona gli Stati Uniti per la Gran Bretagna, dove gira tutti i suoi film da *Lolita* (*id.,* 1962) in poi. Kubrick, che seguiva ogni fase di realizzazione dell'opera, dalla sceneggiatura alla campagna pubblicitaria, si pone come esempio radicale di «autore totale», in contrapposizione alle modalità produttive hollywoodiane. Dall'altro, però, bisogna sottolineare che Kubrick lavorò sempre con le majors, e che se riuscì a garantirsi una libertà espressiva unica nella storia del cinema americano fu grazie alle sue grandi doti imprenditoriali: tutti i suoi film – con l'eccezione di *Barry Lyndon* (*id.,* 1975) – furono grandi successi commerciali. D'altro canto, tra i primi titoli della filmografia di Kubrick troviamo un'opera assolutamente interna al modello hollywoodiano: *Spartacus* (*id.,* 1960), kolossal storico con una star di prima grandezza come Kirk Douglas – che Kubrick aveva già diretto in *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, 1957), un war film che denuncia la follia assassina dei generali della

Grande Guerra – nei panni del protagonista. Dunque, nel corso della sua lunga carriera (per un totale di tredici lungometraggi, da *Fear and Desire,* t.l. Paura e desiderio, 1954, opera disconosciuta dall'autore, che l'ha fatta scomparire dalla circolazione, a *Eyes Wide Shut, id.,* 1999, uscito postumo) Kubrick riuscì quasi sempre nella difficile impresa di conciliare le ragioni artistiche con quelle finanziarie, compiendo un percorso di ricerca estetica profondamente personale e innovativo, senza però perdere di vista il rapporto con il grande pubblico, tanto che molte immagini dei suoi film sono divenute parte integrante della cultura di massa. Si pensi alle astronavi che sfrecciano nel cosmo sulle note di Strauss di *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey,* 1968), oppure allo sguardo folle di Jack Nicholson in *Shining* (*The Shining,* 1980).

A riprova dello stretto legame che Kubrick intessé con Hollywood, possiamo citare la sua propensione a utilizzare il modello narrativo del genere, uno dei pilastri dello studio system. Quasi tutti i film di Kubrick sono collocabili in un genere preciso: *2001: Odissea nello spazio* e *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange,* 1971) sono film di fantascienza, *Shining* è un horror, *Orizzonti di gloria* e *Full Metal Jacket* (*id.,* 1987) sono war movies ecc. Kubrick utilizza le regole del genere, ma soltanto per sovvertirle dall'interno, ribaltando il senso che queste avevano nel contesto originario. In *Full Metal Jacket,* ad esempio, egli impiega gli stilemi canonici dèi racconto di guerra, a partire dalla struttura ternaria: addestramento, battesimo del fuoco, «maturazione» del protagonista, che da recluta inesperta diviene un duro combattente. Ma mentre gli eroi del war film classico si muovevano in un universo dominato da alti valori morali (solidarietà, patriottismo, eroismo), i personaggi di *Full Metal Jacket* agiscono in un mondo delirante, in cui l'individuo è prigioniero di un apparato mostruoso che finisce con l'autodistruggersi (il soldato impazzito che uccide il suo istruttore). Se da un lato Kubrick dialoga costantemente con la tradizione del cinema americano (ma, più in generale, con l'intera storia della cultura occidentale: i suoi film abbondano di riferimenti pittorici e letterari), dall'altro nella sua opera possiamo reperire il ritorno costante di figure, temi, scelte stilistiche, in base alla più perfetta delle logiche autoriali. Facciamo qualche esempio tra i tanti. Un potente meccanismo bellico e/o tecnologico che sfugge al controllo e distrugge i suoi creatori: l'ordigno «fine di mondo» de *Il dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba* (*Dr. Strangelove, or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb,* 1964), il computer di *2001: Odissea nello spazio*, la macchina da guerra dei marines di *Full Metal Jacket.* Un racconto bipartito: lo schema «ascesa e caduta» dell'eroe di *Barry Lyndon,* oppure il principio speculare che regge *Arancia meccanica* e *Eyes Wide Shut*, in cui nella seconda parte del film il protagonista si ritrova nelle stesse situazioni della prima, ma di segno inverso. L'immagine del labirinto: la sequenza finale di *Shining* in primo luogo, ma anche le trincee di *Orizzonti di gloria* e la fuga dai saloni della villa di *Eyes Wide Shut.* Modelli figurativi dominati dall'ordine: le lente carrellate di Barry Lyndon che modellano uno spazio armonico, le geometrie delle camerate di *Full*

Metal Jacket. La distruzione di tale ordine attraverso ardite soluzioni di ripresa: la macchina a mano della rissa tra Barry e il figliastro in *Barry Lyndon,* la steadicam che segue i marines che corrono tra le rovine in *Full Metal Jacket.*

Il caso in cui questa dialettica tra autore e genere, che sta alla base del cinema di Kubrick, emerge in forma più esplicita è forse *2001: Odissea nello spazio.* Qui Kubrick si rifà a un genere che fino ad allora era stato dominato da produzioni di serie B – film con dischi volanti di cartapesta, realizzati per un pubblico di adolescenti – per dare vita a una complessa opera «filosofica» sull'origine della vita sulla Terra e il destino dell'umanità. Ma al di là dei temi trattati, è lo stile di *2001: Odissea nello spazio* ad essere sorprendente. Kubrick, infatti, costruisce un testo criptico, al limite dell'anti-narrazione, in cui i dialoghi sono estremamente scarsi (come anche in *Barry Lyndon*), e il senso passa unicamente attraverso le immagini e i suoni. Da una parte Kubrick «inventa» il cinema del futuro: la fantascienza come genere adulto, l'importanza degli effetti speciali (per la cui realizzazione fu spesa più della metà dell'imponente budget del film). Dall'altra egli ritorna a un modello antico: l'idea del cinema della «pura visibilità», teorizzato dai cineasti dell'epoca del muto (cfr. cap. 2). Si pensi alla «danza» delle astronavi, che rimanda ai «balletti meccanici» di Léger e dell'incipit di *Metropolis* (*id.*, 1926), o al viaggio «psichedelico» dell'astronauta, in cui vediamo solo forme astratte (tranne l'occhio umano, che però viene stilizzato attraverso i filtri colorati), come in un film assoluto degli anni Venti.

Capitolo 14 - Tendenze del cinema contemporaneo

di Giaime Alonge

Come si è accennato nel capitolo 13, i primi anni Ottanta vedono, in America, il ripristino di un rigido sistema industriale, simile a quello della Hollywood classica, che ribadisce la centralità statunitense sul piano internazionale e al contempo riduce i margini di libertà di cui i registi avevano goduto durante il decennio precedente. Sul piano stilistico la produzione hollywoodiana degli anni Ottanta e Novanta recupera la lezione del cinema classico, soprattutto attraverso: 1) un racconto fluido e compatto, che punta alla totale identificazione dello spettatore con la vicenda narrata, eliminando quegli elementi «eccentrici» che la New Hollywood aveva importato dal cinema della modernità europeo; 2) un'opzione preferenziale per alcuni generi forti, di sicuro successo di pubblico (azione, commedia, fantascienza, horror), legati a divi di fama; 3) uno spettacolo sfarzoso, che fa ampio impiego degli effetti speciali e delle tecnologie più recenti. La tendenza era già stata inaugurata dall'ala più «pragmatica» della New Hollywood, rappresentata da registi come Steven Spielberg e George Lucas. *Lo squalo* (*Jaws,*

1975, Spielberg) e *Guerre stellari* (*Star Wars*, 1977, Lucas) sono tra i maggiori successi del decennio, e garantiscono ai due autori una forte autonomia, di cui però essi non «abusano», mantenendo sempre uno stretto rapporto con il grande pubblico, presupposto essenziale per produzioni ad alto budget. Questo non significa, soprattutto nel caso di Spielberg, l'adesione a una bruta concezione mercantile del cinema. Nei suoi film, da *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close Encounters of the Third Kind,* 1977) a *I predatori dell'arca perduta* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981), fino a *Salvate il soldato Ryan* (*Saving Private Ryan,* 1999), egli riesce a coniugare un forte senso dello spettacolo con una ricerca espressiva – al contempo estetica e tecnologica – tutta personale. In questo complesso percorso, Spielberg è anche in grado di mantenere quella vocazione «politica» che era stata propria della genrazione della New Hollywood, una vocazione che probabilmente si esprime al meglio non quando è più esplicita, come in *Schindler's List* (*id.,* 1993) – che rimane comunque uno dei film di maggior impatto e intelligenza realizzati su un tema complesso quale quello della Shoah – oppure *Munich* (*id.,* 2005), ma in opere apparentemente meno «impegnate». Basti pensare a *Prova a prendermi* (*Catch Me if You Can,* 2002), che sotto le spoglie inoffensive di una commedia, offre una riflessione amara sulla natura illusoria del «sogno americano».

Ma tra la Hollywood del passato e quella contemporanea vi sono anche vistosi elementi di rottura. Ora le majors operano soprattutto come distributori, lasciando la produzione vera e propria a compagnie indipendenti; soprattutto, l'industria del cinema diviene un tassello di una più ampia industria dell'intrattenimento, fatta di reti televisive, case discografiche, *software houses*, controllate da grandi conglomerati, che hanno interessi nei più diversi settori dell'economia e che in alcuni casi non hanno neppure sede negli Stati Uniti. Basti citare il caso della Columbia, storica casa hollywoodiana fondata negli anni Venti, acquistata nel 1982 dalla Coca-Cola e passata nel 1989 nelle mani del gruppo giapponese Sony. L'altra differenza sostanziale consiste nella natura quantitativa del predominio internazionale della Hollywood classica rispetto a quella odierna. Ai tempi del muto l'80% di tutti i film prodotti al mondo veniva dagli Stati Uniti, mentre alla fine degli anni Settanta la quota è scesa al 6-7%, anche se le pellicole hollywoodiane continuano a occupare la fetta maggioritaria della programmazione in tutto il pianeta, raggiungendo in alcuni paesi il 90% del tempo complessivo di proiezione. Questo significa che la supremazia di Hollywood ora dipende largamente da accorte strategie di marketing, oltre che dalla superiorità di mezzi e di risorse professionali.

La rinascita di un sistema produttivo organizzato in base alle leggi del successo al botteghino non significa comunque la scomparsa, in America, di forti personalità autoriali. Da un lato, continuano a operare i registi emersi con la New Hollywood, da Martin Scorsese a Woody Allen, da Brian De Palma a Paul Schrader. Talvolta, magari, alcuni di essi offrono prove diseguali. Ad esempio, la filmografia di Coppola degli ultimi tre decenni presenta dei veri e propri gioielli di cinema low budget, come *I ragazzi della 56a strada* (*The Outsiders,* 1983) e *Rusty il*

selvaggio (*Rumble Fish*, 1983), oppure l'affascinante rivisitazione di un classico del racconto dell'orrore quale *Dracula di Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992), ma conta anche diversi film su commissione, che certo non possiedono la complessità e la ricchezza de *Il Padrino* (*The Godfather*, 1972), *La conversazione* (*The Conversation*, 1974), *Apocalypse Now* (*id.,* 1979). Assai più lineare è invece il percorso di Scorsese, il quale – muovendosi spesso in territori molto diversi tra loro: dal gangster movie, cui l'autore è legato sin dai suoi esordi e cui ritorna peioridicamente, come in *The Departed* (*id.,* 2006), alla biografia del Dalai Lama di *Kundun* (*id.,* 1987) – si conferma come uno dei nomi centrali del cinema americano contemporaneo. Un discorso analogo vale per Altman, il quale con *America oggi* (*Short Cuts,* 1993), che riprende l'impianto narrativo corale di *Nashville* (*id.,* 1975), uno dei classici del cinema degli anni Settanta, realizza un quadro impietoso e poliedrico della società americana, in cui un gruppo di personaggi meschini ed egoisti si muove sullo sfondo apocalittico di un mondo opulento e sull'orlo del collasso.

Dall'altro lato, sulla scena statunitense compaiono nuovi nomi, da Jim Jarmush a Gus Van Sant, da David Lynch a Quentin Tarantino, passando per Joel ed Ethan Coen e Spike Lee. Quest'ultimo, regista nero di New York, è legato a un fenomeno particolarmente significativo nel panorama del cinema americano contemporaneo, ossia l'emergere di autori legati alle culture delle minoranze. Spike Lee si impone all'attenzione del pubblico mondiale con *Fa' la cosa giusta* (*Do the Right Thing,* 1989), storia di una giornata di «ordinaria violenza» che gravita attorno a una pizzeria di Brooklyn, dove esplodono le tensioni tra i diversi gruppi etnici del quartiere. Nei decenni successivi, Spike Lee continua a praticare un cinema fortemente militante, ma scegliendo formule tra loro molto differenti: la ricostruzione storico-biografica in *Malcolm X* (*id.,* 1992), il *gangster movie* in *Clockers* (*id.,* 1995), il documentario in *When the Leeves Broke* (2006), una produzione televisiva dedicata alle catastrofiche conseguenze dell'uragano Katrina. In altri casi, però, Lee esce dallo stereotipo del «regista nero», per affermarsi semplicemente come regista americano innanzi tutto con *La 25ma ora* (25*th Hour,* 2002), il suo primo film con un cast di soli attori bianchi, intenso racconto sull'ultima gironata di libertà di uno spacciatore che deve andare in carcere, dove le storie private si intrecciano con la tragedia collettiva dell'11 settembre. L'incursione di Spike Lee nel territorio del documentario non rappresenta un'eccezione. Il cinema americano – ma anche internazionale – contemporaneo, infatti, vede un ritorno prepotente del documentario come genere forte, capace di stare in sala e conquistarsi una fetta di pubblico. Sotto questo punto di vista, il nome certamente più noto è quello di Michael Moore, autore di documentari provocatori, improntati a un'ideologia schiettamente *liberal,* in cui vengono presi di mira, con una notevole dose di ironia, i potenti dell'economia e del governo americani. Se i suoi lavori più recenti – *Fahrenheit 9/11* (*id.,* 2004) e soprattutto *Sicko* (*id.,* 2007) – risultano gravati da uno spirito sterilmente polemico e da un approccio seplicistico ai problemi, i suoi film precendenti – *Roger & Me* (1989), sui dirigenti della General Motors che chiudono le fabbriche sul suolo americano per riaprirle in Messico, e *Bowling for Columbine* (2002), una ricostruzione

della strage compiuta da due liceali che si allarga a un discorso sull'industria delle armi – risultano invece opere di grande impatto e intelligenza. Ma accanto a Michael Moore, bisogna citare almeno un altro documentarista statunitense, Errol Morris, il quale, con il suo *The Fog of War. La guerra secondo Robert McNamara* (*The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. Mc Namara,* 2003), una lunga inervista all'ex Segretario alla Difesa della guerra del Vietnam, ha realizzato uno degli esempi più ricchi e stimolanti – sul piano politico come su quello estetico – del cinema di *non-fiction* dell'inizio del XXI secolo.

All'estremo opposto dello spettro, sul versante di un cinema che invece è totale reinvenzione del reale, troviamo David Lynch, il quale si afferma come autore di culto a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, con *Velluto blu* (*Blue Velvet,* 1986), *Cuore selvaggio* (*Wild at Heart,* 1990) e la serie televisiva *Twin Peaks* (1990-'91), opere in cui il regista crea universi inquietanti, tra realtà e fantasia, sogno e veglia. Negli anni successivi – con la vistosa eccezione di *The Straight Story* (*id.,* 1999), suggestivo racconto minimalista su un vecchio contadino della pianura americana – Lynch si spinge ulteriormente in direazione di uno stile anti-realistico, optando per una messa in scena schiettamenta onirica in *Mulholland Drive* (*id.,* 2001), e arrivando di fatto a un cinema di tipo sperimentale con *Inland Empire* (*id.,* 2006), un esito che in qualche modo rappresenta anche un ritorno alle origini, visto che il suo primo lungomentraggio, *Eraserhead – La mente che cancella* (*Eraserhead,* 1977), si muoveva sotto la stella dell'avanguardia. Vicino a Lynch per quanto riguarda la fascinazione per l'onirico e il mostruoso, ma più orientato sul versante del cinema di genere, è il canadese (che lavora tra il suo paese natale, gli Stati Uniti e l'Inghilterra) David Cronenberg. Questi nasce come regista horror «puro», con film divenuti dei classici quali *Brood – La covata malefica* (*The Brood,* 1979) e *Videodrome* (1983), per poi prendere una strada più spiccatamente autoriale, con opere al contempo inquietanti e personalissime: *Inseparabili* (*Dead Ringers,* 1988), *Il pasto nudo* (*The Naked Lunch,* 1991), *Crash* (*id.,* 1996). Più di recente, Cronenberg si è spostato verso un cinema meno scopertamente fantastico, ma pur sempre all'insegna del perturbante, dove la mostruosità emerge piuttosto dalla dimensione sociale: *A History of Violence* (2005) e *La promessa dell'assassino* (*Eastern Promises,* 2007). Mentre quest'ultimo, per quanto possieda momenti di grande intensità (l'uso del corpo tatuato del protagonista Viggo Mortensen) risulta in qualche modo irrisolto sul piano della sceneggiatura, con una storia che vuole essere un racconto di genere (è la vicenda di un poliziotto infiltrato, topos del poliziesco), senza però riuscire ad averne la compattezza necessaria, *A History of Violence,* ibrido tra *gangster movie* e dramma psicologico, si impone invece come geniale e lucidissimo studio sulla violenza quotidiana.

In qualche modo a metà di questo spettro troviamo i fratelli Joel ed Ethan Coen, il cui cinema, da un lato, è segnato da una visionarietà e da un onirismo radicali. Basti vedere, in proposito, un film come *Barton Fink – È successo a Hollywood* (*Barton Fink,* 1991), dove la vicenda di uno sceneggiatore si trasforma, per slittamenti progressivi, da racconto di costume sulla Hollywood classica in incubo di sangue e

follia, in cui la realtà finisce per perdere consistenza. Allo stesso tempo, però, nella filmografia dei Coen troviamo anche *Fargo* (*id.,* 1996), certamente una delle loro opere più riuscite, descrizione piana, programmaticamente anti-drammatica, di un rapimento a scopo di estorsione, dove ciò che domina su tutto è il grigiore della vita quotidiana in una cittadina dell'America profonda. Su un'altra lunghezza d'onda è certo Gus Van Sant, il quale, pur con qualche puntata nella produzione schiettamente commerciale, come nel caso di *Will Hunting genio ribelle* (*Good Will Hunting,* 1997), ha viluppato un percorso assai rigoroso, che lo ha portato verso una forma di narrazione all'insegna della sospensione, del vuoto, dello sfilacciamento, in forme affini alla tradizione del cinema della modernità europeo. In questo senso, il film di Van Sant più interessante è certamente *Elephant* (2003), sorta di «negativo» del già citato *Bowling for Columbine.* Se Moore lavora sulla strage di Columbine attraverso il dispositivo dell'indagine giornalistica, Van Sant costruisce invece una narrazione introspettiva, caratterizzata dalla disarticolazione del flusso temporale, con l'interazione ossessiva degli stessi minuti della spedizione di morte, vissuti da punti di vista diversi. Ma non è possibile parlare del cinema americano degli anni Novanta e degli inizi del XXI secolo senza citare Quentin Tarantino, il quale ha segnato in maniera profondissima non solo il cinema, ma più in generale l'immaginario contemporaneo. Già l'opera di esordio di Tarantino, *Le iene* (*Reservoir Dogs*, 1992), un anomalo *gangster movie* da camera, organizzato attorno a dialoghi sempre impregnati di ironia, lo segnala alla critica e agli spettatori più avvertiti, ma è con il suo secondo film, *Pulp Fiction* (*id.,* 1994), uno straordinario *pastiche* in cui vengono riutilizzati i più diversi oggetti della cultura di massa (cinema di serie B, televisione, musica, fumetti), che egli diviene un nome di punta del panorama cinematografico. La seconda metà degli anni Novanta lo vede in relativa crisi, con pellicole – *Four Rooms* (*id.,* 199*5,* film a episodi firmato con Allison Anders, Alexandre Rockwell, Robert Rodriguez) e *Jackie Brown* (*id.,* 1997) – che almeno parzialmente deludono il suo pubblico, ma ritorna al successo con il dittico *Kill Bill vol. 1* (*id.,* 2003) e *Kill Bill vol. 2* (*id.,* 2004),che riprende, radicalizzandolo, il modello di *Pulp Fiction* di un racconto labirintico, ricco di incisi e flashback, strutturato attorno all'assemblaggio dei materiali (visivi, narrativi, sonori) più diversi.

In Europa, gli inizi degli anni Ottanta vedono una situazione tutt'altro che rosea per il cinema. Da un lato la concorrenza americana, dopo la «rinascita» di Hollywood, si fa ancora più agguerrita. Dall'altro la televisione sottrae un'ampia fetta di pubblico ai film, provocando una drastica riduzione delle sale cinematografiche e una contrazione della produzione. Il risultato è una quasi totale scomparsa, dal panorama del cinema europeo, del racconto di genere, ossia delle forme più popolari (e dunque redditizie), che divengono appannaggio di Hollywood oppure del piccolo schermo (a sua volta dominato largamente dalle serie televisive statunitensi). Vi sono certo delle eccezioni. Il regista francese Luc Besson, ad esempio, realizza *action movies* (*Nikita, id*., 1990) e film di fantascienza (*Il quinto elemento, Le cinquième element*, 1997) perfettamente in grado di rivaleggiare con

quelli americani. Allo stesso modo, *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988) di Pedro Almodóvar è una commedia che riscuote un'immensa popolarità, favorendo l'affermazione internazionale del cinema spagnolo, da poco emerso dal grigiore della lunga dittatura di Franco. Il cinema europeo, insomma, oscilla tra la dimensione del film d'autore – dalla sperimentazione di vecchi maestri come Jean-Luc Godard o Jean-Marie Straub, al cinema militante di Ken Loach e dei fratelli Dardennne – spesso impossibilitato a incontrare il pubblico di massa, e una produzione commerciale che a tratti dimostra una sorprendente capacità di penetreazione non solo presso i rispettivi pubblici nazionali, ma anche nel panorma internazionale. Basti pensare a molte commedie europee contemporanee, dal francese *La cena dei cretini* (*Le diner des cons*, 1998, Francis Veber) al tedesco *Good Bye, Lenin!* (*id.,* 2003, Wolfgang Becker), passando per il britannico *Full Monty – Squattrinati organizzati* (*The Full Monty,* 1997, Peter Cattaneo), ma anche a pellicole con vocazione meno «umile», come ad esempio *Le vite degli altri* (*Das Leben der Anderen*, 2006, Florian Henckel von Donnersmarck) dramma – a lieto fine – sulla repressione del dissenso nella Germania comunista.

In un quadro economicamente incerto, in cui vengono a mancare i grandi produttori nazionali del passato, in Europa sono soprattutto le reti televisive, spesso operando attraverso coproduzioni multinazionali, a farsi carico di buona parte del finanziamento del cinema. È in questo contesto che, ad esempio, l'inglese Peter Greenaway – una delle voci più originali del cinema europeo contemporaneo – realizza il suo primo lungometraggio a soggetto, *I misteri del giardino di Compton House* (*The Draughtsmans Contract,* 1982), finanziato da Channel 4, che pochi anni dopo permette a un altro regista, Stephen Frears, di girare uno dei maggiori successi internazionali del cinema britannico del periodo: *My Beautiful Laundrette* (*id.,* 1985). Allo stesso modo, una delle opere più complesse del cinema tedesco del dopoguerra, la saga familiare di *Heimat* (*Heimat – Eine Chronik in Elf Teilen,* 1984) e *Heimat 2 – Cronaca di una giovinezza* (*Die zweite Heimat – Chronik einer Jugend,* 1992) di Edgar Reitz, nasce come prodotto televisivo. Ma questa fase vede anche l'affermarsi di figure provenienti da aree «periferiche», come la Danimarca o la ex Jugoslavia. Lars von Trier da un lato, e Emir Kusturica dall'altro, rappresentano, nell'enorme diversità che li separa, due linee di ricerca innovative ed estremamente personali, capaci di attirare, ben oltre i confini dei lori paesi, l'attenzione della critica e degli spettatori più avvertiti. Von Trier, il quale si fa notare con *Europa* (*id.,* 1991) e si afferma come autore di prima grandezza con *Le onde del destino* (Breaking the Waves, 1996), ha la capacità di lanciarsi verso il cinema del futuro, ibridando la pellicola con la tecnologia video (oltre a farsi animatore del solo «movimento» del cinema europeo di fine Novecento: il Dogma), senza però dimenticarsi del patrimonio culturale del Vecchio Continente. Infatti, *Le onde del destino,* incentrato sul tema della natura «scandalosa» di una fede pura nel divino nel contesto di una società secolarizzata, altro non è che una rivisitazione in chiave moderna del

classico di Dreyer *Ordet* (id, 1954). Kusturica, attivo sin dai primi anni Ottanta (debutta con *Ti ricordi di Dolly Bell?, Sjecas li se Dolly Bell?,* 1981), raggiunge l'apice con *Il tempo dei gitani* (*Dom za vesanje,* 1989) e *Underground* (*id.,* 1995). Quest'ultimo ottiene la Palma d'oro al Festival di Cannes, suscitando violente polemiche: il film, che racconta la storia della Jugoslavia dalla seconda guerra mondiale sino al sanguinoso disfacimento della federazione, viene accusato di essere filo-serbo. Ma al di là delle possibili letture politiche del testo (che certamente tace sulla sorte di Sarajevo, concentrandosi unicamente su quella di Belgrado), *Underground,* grandioso romanzo-fiume che unisce farsa e tragedia, slapstick e racconto storico, si configura come una delle opere di maggiore interesse del cinema europeo più recente. Il film successivo di Kusturica, *Gatto nero, gatto bianco* (*Black Cat, White Cat*, 1998), ritorna sul mondo degli zingari, in bilico tra la modernità e un passato ancestrale, che già era stato al centro del *Tempo dei gitani,* ma questa volta in forme schiettamente comiche, con un'orchestrazione polifonica del racconto e un uso magistrale del montaggio intensivo.

Un altro fenomeno di grande rilevanza, negli anni Ottanta e Novanta è rappresentato dall'emergere – o, quanto meno, dalla scoperta da parte del pubblico occidentale – di cinematografie fino ad allora sconosciute. Se il cinema giapponese era noto in Occidente sin dagli anni Cinquanta (cfr. cap. 8), e quello dell'America latina era arrivato in Europa nel corso dei Settanta, sull'onda del clima generato dai movimenti del 1968 (cfr. cap. 10), è soltanto negli ultimi due decenni che registi operanti in Australia, Nuova Zelanda, Cina, Hong Kong, Iran, hanno iniziato a essere conosciuti al di fuori dei loro rispettivi paesi. La «rivelazione» alla platea internazionale del cinema australiano avviene verso la fine degli anni Settanta, soprattutto in rapporto alla figura di Peter Weir, che si afferma con *Picnic ad Hanging Rock* (*Picnic at Hanging Rock,* 1975), storia inquietante ambientata nell'Australia vittoriana, dove un gruppo di collegiali scompare misteriosamente durante una gita in campagna. A partire dalla metà degli anni Ottanta, Weir va a lavorare a Hollywood, dove dirige alcuni film di grande successo, quali *Witness – Il testimone* (*Witness,* 1985) e *L'attimo fuggente* (*Dead Poets Society,* 1989). Bisogna aspettare il decennio successivo perché l'Oceania torni ad attirare l'attenzione delle platee mondiali, quando la regista neozelandese – ma che opera in Australia – Jane Campion gira *Lezioni di piano* (*The Piano,* 1993). Seppure in modi molto diversi, sia *Picnic ad Hanging Rock* – come anche altri film di Weir, d'altronde, quali *L'ultima onda* (*The Last Wave,* 1977) e *Gli anni speziati* (*Gallipoli,* 1981) – sia *Lezioni di piano* lavorano attorno alla specificità storico-culturale dell'Australia e della Nuova Zelanda, paesi sorti dall'incontro/scontro tra i coloni europei e gli aborigeni. Non per nulla al centro di questi film troviamo il tema del difficile rapporto tra personaggi bianchi da un lato, e la natura primordiale dell'emisfero australe ed i suoi abitanti originari dall'altro. E nel corso degli anni Ottanta e Novanta gli spettatori europei hanno avuto modo di conoscere film e generi provenienti da realtà ancora più «esotiche»: le cinematografie della Cina Popolare, di Taiwan, di Hong Kong (cfr. cap. 8), e, più di recente, dell'Iran. In particolare, nel vasto e ricco

panorama del cinema iraniano è emersa la figura di Abbas Kiarostaini, «scoperto» dagli europei grazie al suo *Ziré daràkhtari zeyton* (t.l. Sotto gli ulivi, 1994), un film complesso che vive sul difficile equilibrio tra un approccio al reale di impronta neorealista e la riflessione sulla natura del cinema.

Gli effetti speciali. Dalla pellicola all'immagine digitale... oltre il cinema

Con l'espressione «effetti speciali» si indica qualunque «trucco» cui il cinema fa ricorso per creare elementi del profilmico troppo costosi, pericolosi, o letteralmente impossibili, da ottenere con mezzi convenzionali, dagli agenti atmosferici agli incendi, passando per l'evocazione di mondi fantastici o di esperienze oniriche. Si tratta, quindi, di una gamma amplissima di strumenti, che vanno dalle macchine per la pioggia o la neve collocate sul set, ai modelli – che possono essere in formato naturale come il grande pescecane de *Lo squalo* di Spielberg, oppure modellini animati, come ad esempio in *King Kong* (*id.,* 1933, Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack) – di mostri o creature dello spazio, per arrivare all'impiego dell'informatica. Anche se il termine «effetto speciale» compare – presumibilmente – per la prima volta nei credits di un film a metà degli anni Venti, in *Gloria* (*What Price Glory?,* 1926) di Raoul Walsh, e la categoria special effects viene introdotta negli Oscar nel 1939 (il premio viene ottenuto da *The Rains Came, La grande pioggia,* di Clarence Brown), gli effetti speciali sono parte integrante della storia del cinema sin dalle sue origini. I film di Georges Méliès, di G.A. Smith, oppure di Edwin S. Porter (cfr. cap. 1), abbondano di apparizioni e sparizioni di personaggi, oggetti animati, doppie esposizioni. Gli effetti speciali trovano un uso particolarmente intenso in alcuni generi. Da un lato vi sono i generi che presentano un alto tasso di violenza, come i gangster movies oppure i film di guerra, in cui si devono simulare uccisioni, ferimenti, esplosioni. Dall'altro vi sono l'horror e la fantascienza, che hanno bisogno di astronavi e di trasformazioni di esseri umani in zombi. È soprattutto nel campo del cinema fantastico che gli effetti speciali sono progrediti in maniera costante, facendo via via un ricorso sempre più massiccio all'informatica: prima per controllare in maniera più precisa, rispetto all'animazione tradizionale, i movimenti sia della macchina da presa sia dei modelli (come, ad esempio, ne *Il ritorno dello Jedi, Return of the Jedi,* 1983, Richard Marquand), più di recente per integrare le immagini fotografiche con elementi digitali – i proiettili «rallentati» di *Matrix* (*The Matrix,* 1999) di Andy e Larry Wachowski – o addirittura creare personaggi completamente virtuali, come Gollum nella trilogia del *Signore degli anelli* (*The Lord of the Rings,* 2001-2003) di Peter Jackson.

Poiché ormai il montaggio si svolge alla tastiera e il digitale si sta progressivamente diffondendo anche nella fase di ripresa, il passo successivo per la «conquista» del cinema da parte del computer è rappresentato dalla distribuzione, al momento ancora legata alla pellicola, ma che nel giro di pochi anni dovrebbe convertirsi al digitale. I film non saranno più trasportati fisicamente nelle sale, in forma di bobine, bensì trasmessi agli esercenti attraverso un sistema satellitare, abolendo così del tutto la pellicola, con la quale il cinema era nato. Se da un lato la diffusione dell'immagine digitale ha innovato radicalmente le tecniche degli effetti speciali all'interno dei film dal vero, dall'altro sta rivoluzionando la dimensione economico-produttiva della prassi cinematografica, abbassando drammaticamente i costi e creando spazi, al momento ancora parzialmente inesplorati (ma un sito come YouTube ci lascia intendere quale potrebbe essere il futuro), di diffusione del cinema attraverso Internet. Inoltre, lo sviluppo del cinema digitale ha permesso anche una vera e propria rinascita dell'animazione, la quale, dagli anni Sessanta in avanti, era stata relegata in televisione (le serie dei *cartoons* americani e degli *anime* giapponesi) oppure nei festival (i film di animazione sperimentali, o generiacamente i corti «d'autore», ossia di tipo non seriale), con l'eccezione ovviamente dei film della Disney. L'uscita di *Toy Story* (*id.,* 1995) di John Lasseter, primo lungometraggio d'animazione realizzato completamente al computer, cambia radicalmente questo scenario. Dalla metà degli anni Novanta in poi, il cinema di animazione, in veste digitale, non solo è

tornato prepotentemente nelle sale, ma, grazie a film ricchi e complessi sul piano visivo come su quello della sceneggiatura, è riuscito a conquistare anche il pubblico non infantile (o, meglio, a «riconquistarlo», visto che l'animazione nasce – e tale rimane fino agli anni Cinquanta – come una forma di intrattenimento rivolta al contempo agli adulti e ai bambini). Il fatto che *Shrek* (*id.,* 2001, Andrew Adamson e Vicky Jenson) sia stato presentato in concorso al Festival di Cannes, come un film «normale», indica chiaramente quale spazio si sia ormai conquistato il cinema d'animazione.

Oltre a rivoluzionare l'animazione e gli effetti speciali per il cinema dal vero, l'avvento del digitale ha prodotto anche la nascita di opere ibride, vere e proprie sintesi tra l'immagine fotografica, l'animazione e il fumetto. Tra gli esempi più riusciti possiamo citare *Sin City* (*id.,* 2005), di Robert Rodriguez, basato sui *graphic novels* di Frank Miller. Non si tratta di una semplice trasposizione per il cinema di una storia a fumetti, ma di una vera e propria fusione tra i due linguaggi espressivi, con lo schermo che rinuncia programmaticamente a ogni ambizione di tridimensionalità e l'immagine in movimento che diviene puro segno grafico. Non a caso al film ha partecipato come *guest director* Quentin Tarantino, la cui estetica dell'assemblaggio ben si accorda con la logica che governa il film di Rodriguez.

Nello sviluppo degli effetti speciali, un ruolo centrale è stato svolto da *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey,* 1968) di Stanley Kubrick, un film in cui più di metà del budget complessivo – una cifra molto alta per l'epoca: 6,5 milioni di dollari, su un costo totale di 10,5 – viene speso proprio per la realizzazione dei trucchi, i quali servono non soltanto a simulare in maniera realistica la vita dell'uomo nel cosmo, ma soprattutto a creare una nuova (o forse «antica»: il modello di Kubrick è in fondo il cinema della pura visibilità teorizzato da tanti artisti d'avanguardia degli anni Venti) esperienza cinematografica, che passa principalmente attraverso la dimensione iconico-cromatico-musicale, a discapito della parola e del racconto. Da questo punto di vista, si potrebbe sostenere che un uso insistito degli effetti speciali vada nella direzione di quel «cinema delle attrazioni» di cui si è parlato nel primo capitolo: i trucchi del cinema sono una sorta di magia moderna che stupisce ed incanta lo spettatore, il quale finisce quasi per dimenticarsi della storia cui sta assistendo, per concentrarsi unicamente sulle trasformazioni di uomini in licantropi o «bambini delle stelle», oppure su inquietanti paesaggi alieni (non a caso, il cinema di Méliès abbonda di trasformazioni e panorami di mondi sconosciuti). Insomma, il cinema progredisce e si tramuta in qualcosa di diverso, ma al contempo sembra anche tornare indietro: l'astronave di Anakin Skywalker di *Episodio 1 – La minaccia fantasma* (*Episode I – The Phantom Menace,* 1999) di Lucas non è poi così lontana da quella dei cosmonauti di *Le voyage dans la lune* (t.l. il viaggio sulla luna, 1902) di Méliès.

Glossario

di Giaime Alonge e Silvio Alovisio

Angolazione Il punto di vista da cui si coglie il profilmico (v.), identificato dalla posizione nella quale, durante le riprese, si disloca h macchina da presa rispetto al soggetto e agli obiettivi usati.

Animazione Tipo di cinema basato sulla tecnica del «passo uno», ossia sulla ripresa fotogramma per fotogramma di immagini (disegni bidimensionali, oppure oggetti tridimensionali) statiche, il cui movimento viene creato «artificialmente» in fase di proiezione.

Attacco v. Raccordo

Campo La porzione di spazio inquadrata dall'obiettivo della macchina da presa. È determinato dalla distanza tra il soggetto dell'inquadratura e la macchina da presa stessa, nonché dal tipo di obiettivo impiegato.

Campo-controcampo Soluzione di montaggio che lega due realtà contrapposte e speculari del profilmico, inquadrate alternativamente da punti di vista opposti. È una soluzione ordinaria nelle sequenze di dialogo. Obbedisce ad alcune regole elaborate dal cinema classico: in particolare, quando si riprendono due personaggi in campo-controcampo, la cinepresa non deve superare la linea immaginaria che unisce i due interlocutori ma deve restare sempre dallo stesso lato della linea, in modo da dare la sensazione che gli sguardi dei personaggi si incrocino (regola dei 180°).

Campo lungo Inquadratura che abbraccia un'ampia porzione di spazio, come un paesaggio, in cui la figura umana è assente o comunque subordinata rispetto all'ambiente circostante.

Campo medio Inquadratura in cui la figura umana occupa, in altezza, circa la metà dello spazio.

Carrellata La macchina da presa scórre su dei binari, con un movimento – rispetto alla scena – orizzontale, oppure avanti/indietro

Carrellata ottica v. Zoom

Cast v. Filmografia

Casting L'operazione di selezione degli attori e delle comparse e di distribuzione delle parti secondo le esigenze della sceneggiatura.

Cinegiornale Cortometraggio di durata variabile (dai 5 ai 20 minuti) composto da alcuni brevi servizi su eventi di attualità (politica, cultura, sport ecc.), inserito in una serie di cadenza variabile (dalla mensile alla settimanale) a seconda delle epoche. Introdotto nel 1908 dalla casa francese Pathé Frères, il cinegiornale scompare nel corso degli anni Cinquanta, a causa della concorrenza dell'informazione televisiva.

Cinemascope II più importante dei formati (v.) panoramici introdotti negli anni Cinquanta, ottenuto attraverso un obiettivo anamorfico che «comprime» un'immagine molto ampia su una normale pellicola 35 mm, per venire poi «decompressa» in fase di proiezione, attraverso l'uso di un'altra lente anamorfica.

Cinema indipendente Espressione con cui si indicano genericamente film a basso costo realizzati al di fuori della grande industria, e spesso particolarmente

«coraggiosi» nella scelta dei temi e/o nello stile. Si tratta in realtà di una dizione ambigua, soprattutto nel cinema contemporaneo, in cui molte case «indipendenti» sono in realtà controllate dalle compagnie maggiori.

Cinema militante Film finalizzati alla propaganda politica, generalmente prodotti e distribuiti attraverso partiti o sindacati.

Colonna internazionale La parte della colonna sonora composta da musica e rumori, sulla quale non si interviene nel corso del doppiaggio.

Colonna sonora L'insieme – ottenuto al termine dell'operazione di missaggio (v.) – di parole, musiche e rumori.

Cortometraggio v. Metraggio

Credits v. Filmografia

Cut v. Stacco

Découpage 1. Espressione coniata dalla critica francese per indicare il montaggio, soprattutto nei suoi aspetti estetico-stilistici (es.: *découpage* classico). 2. La fase conclusiva della sceneggiatura prima dell'inizio delle riprese. Le scene e le sequenze sono sezionate in inquadrature numerate e accompagnate dalle indicazioni relative alla disposizione degli attori, alla posizione della macchina da presa e ai suoi eventuali movimenti.

Dettaglio Inquadratura che ritrae da vicino un oggetto.

Didascalia Inquadratura contenente una scritta (la descrizione di un ambiente, una o più battute di dialogo, un titolo). Le didascalie sono storicamente legate al cinema muto, ma sono reperibili talvolta anche in quello sonoro.

Diegesi Espressione che indica l'insieme del tessuto spazio-temporale in cui agiscono i personaggi. Il livello extra-diegetico di un film è invece composto dagli elementi che non fanno parte dell'universo del racconto, come i titoli di testo o il commento di una voce over.

Dissolvenza Effetto usato per passare da una sequenza all'altra senza stacco netto. Può essere di tre tipi: dissolvenza in apertura (partendo dal fondo nero appare gradualmente l'immagine); dissolvenza in chiusura (progressivamente il quadro diviene nero); dissolvenza incrociata (si sovrappongono le due immagini, l'ultima della sequenza che si sta chiudendo e la prima della sequenza che sta iniziando).

Distanza focale v. **Focale**

Dolly La macchina da presa è montata su un braccio meccanico, collocato a sua volta su una piattaforma mobile, potendo così effettuare movimenti complessi, detti anche travelling.

Doppia esposizione Quando la pellicola viene esposta in due tempi successivi, si possono ottenere effetti di sdoppiamento dell'immagine.

Doppiaggio Operazione tecnica che consente di aggiungere alla colonna internazionale (v.) un dialogo diverso da quello registrato durante la lavorazione del film, ma tale da corrispondere indicativamente alle sillabe pronunciate dagli attori.

Effetti speciali «Trucchi» cui si fa ricorso per creare effetti eccessivamente costosi, pericolosi, o impossibili da ottenere con mezzi convenzionali (pioggia,

esplosioni, pianeti alieni ecc.). V. la scheda di approfondimento del cap. 14.

Emulsione v. Pellicola

Extra-diegetico v. **Diegesi**

Figura intera Inquadratura in cui la figura umana occupa, in verticale, la quasi totalità del quadro.

Filmico L'insieme degli elementi «specifici» del linguaggio cinematografico, cioè di quei caratteri che il cinema non condivide con nessun'altra arte (in buona sostanza: tutti i problemi relativi all'impiego della macchina da presa e al montaggio).

Filmografia Lista ragionata dei film di un regista, di un interprete o di qualsiasi altra figura professionale, di una casa di produzione, di un genere, di un tema, di una nazione ecc. Di norma la filmografia è accompagnata dalle indicazioni relative al *cast* (l'insieme del regista, degli attori e dei produttori che lavorano in un film) e ai *credits* (l'elenco dei realizzatori e dei tecnici di un film, dal soggettista allo scenografo, dal montatore al musicista), dalla durata, da una breve trama (sinossi), eventualmente dai dati tecnici sulle copie e sulla loro reperibilità, antologie critiche, note bibliografiche ecc.

Final cut Nella sua accezione più generica il *final cut* indica l'ultimo intervento effettuato sul film. Più specificamente, in realtà, definisce il diritto detenuto da certi produttori (soprattutto a Hollywood) di effettuare delle modifiche alla fine del montaggio anche senza l'approvazione del regista.

Flashback Interruzione (tramite un'inquadratura, una scena o una sequenza) della continuità cronologica progressiva dell'azione in corso per evocare un'azione anteriore.

Flashforward Interruzione (tramite un'inquadratura, una scena o una sequenza) della continuità cronologica progressiva dell'azione in corso per evocare un'azione posteriore. Si tratta di una soluzione narrativa impiegata piuttosto raramente.

Flou Effetto di alterazione dell'immagine prodotto da un programmato errore di messa a fuoco oppure dall'impiego di filtri diffusori. È utilizzato spesso nelle riprese per esprimere un'inconsueta percezione soggettiva (ebbrezza, svenimento ecc.).

Focale Distanza che separa il fuoco (punto in cui si definisce l'immagine nitida di un soggetto) dal centro dell'obiettivo (generalmente il diaframma), quando l'obiettivo è messo a fuoco sull'infinito. La distanza focale varia in funzione del potere di convergenza dell'obiettivo: più la distanza focale è corta, più aumenta l'apertura angolare e la porzione di campo inquadrato (obiettivo a focale corta); inversamente, se la focale è lunga, l'apertura angolare è debole, e il campo inquadrato si restringe. Per realizzare inquadrature in profondità di campo è dunque necessario un obiettivo a focale corta.

Formato v. **Pellicola**

Fotogramma Uno dei quadri (v.) in cui è suddivisa la pellicola impressionata. Il suo scorrimento regolare alla velocità di 16-18 fotogrammi al secondo (nel cinema muto) e di 24 fotogrammi al secondo (nel cinema sonoro) crea l'impressione del

movimento.

Fuori campo La porzione di spazio non inquadrata, che può svolgere un ruolo determinante nella dinamica della scena, venendo evidenziata attraverso sguardi verso il fuori campo, oppure rumori provenienti da esso.

Giornalieri Alle fine di ogni giornata di ripresa, le inquadrature ritenute buone vengono stampate, perché il regista e i suoi collaboratori possano visionarle. Nel cinema contemporaneo il girato può anche essere riversato su supporto video e visionato in videocassetta.

Grandangolo Obiettivo della macchina da presa a focale corta che abbraccia un angolo di campo particolarmente vasto.

Illuminazione Complesso di tecniche per il controllo e la regolazione (tramite filtri e diffusori) delle fonti di luce artificiale allestite sul set. L'illuminazione può essere di diversi tipi, eventualmente combinati tra loro (frontale, di taglio, contrastata, di controluce ecc.) e di essa è responsabile il direttore della fotografia.

Inquadratura II termine ha due accezioni: 1) una porzione di film ininterrotta, compresa tra uno stacco e l'altro; 2) lo spazio compreso all'interno del quadro. In questa seconda accezione, l'inquadratura assume definizioni diverse, a seconda dello spazio ripreso dalla macchina: dal campo lungo (v.) sino al particolare (v.).

Inserto Inquadratura estranea allo spazio-tempo dell'azione, utilizzata per visualizzare un elemento del plot (es. un breve flashback), oppure come passaggio tra una scena e l'altra (es. l'immagine di una strada tra due scene in cui il personaggio si sposta da un luogo a un altro).

Interpellazione v. **Sguardo in macchina**

Iris (**iride**) Oscuramento progressivo del quadro, che parte dal perimetro e va verso il centro, ottenuto mediante un diaframma aggiunto all'esterno dell'obiettivo.

Long take Inquadratura notevolmente più lunga delle altre che compongono la scena. V. la scheda di approfondimento sul pianosequenza nel cap. 5.

Lungometraggio v. **Metraggio**

Macchina a mano La m.d.p. è portata direttamente dall'operatore, che la regge sulla spalla; il risultato è un'immagine poco stabile.

Mascherino 1. Nelle fasi di ripresa e proiezione è una cornice metallica («quadruccio») la cui apertura rettangolare circoscrive i limiti dell'immagine. 2. Nella realizzazione di trucchi particolari (per esempio la doppia esposizione) è una superficie opaca che copre una parte del fotogramma su pellicola negativa, evitando che venga impressa.

Metacinema Espressione utilizzata per indicare tutto ciò che in un film allude più o meno esplicitamente, in modo diretto o metaforico, al cinema stesso (alle fasi di lavorazione del film, alle professioni del cinema, al suo linguaggio, alla sala cinematografica ecc.).

Metraggio Al di là delle distinzioni formali espresse dalla legislazione dei diversi paesi, il cortometraggio è un film che dura indicativamente meno di 30 minuti, il mediometraggio dura tra i 30 e i 60 minuti, il lungometraggio è un film di durata superiore all'ora. Naturalmente queste distinzioni hanno subito delle modifiche nel

corso dei decenni, legate alla crescita progressiva del metraggio standard.

Mezza figura Inquadratura che ritrae la figura umana dalla vita in su.

Missaggio Operazione di postproduzione (v.) consistente nell'assicurare la sintesi equilibrata e corretta delle diverse bande sonore in un'unica banda (eventualmente a più piste).

Montaggio Sul piano materiale, il montaggio è l'operazione di giunzione delle diverse inquadrature; ma il montaggio è anche un'operazione concettuale, impostata su principi differenti a seconda delle epoche, degli autori e delle correnti.

Movimenti di macchina L'insieme degli spostamenti che la macchina da presa può compiere nello spazio.

Moviola Dispositivo adeguatamente concepito e attrezzato per il montaggio del film in pellicola. Consiste essenzialmente in un proiettore sonoro di tipo orizzontale, dislocato su una superficie a tavolo, sul quale sono rese agevoli e semplici tutte le operazioni di taglio, incollaggio, ricerca e associazione delle inquadrature.

Obiettivo Sistema ottico convergente composto da una combinazione di lenti che consentono di formare un'immagine rovesciata al fondo della camera oscura. Gli obiettivi si distinguono per la focale (v.) e per la luminosità.

Panoramica La macchina da presa è ferma sul cavalletto e si muove attorno al proprio asse.

Particolare Inquadratura che ritrae una porzione del corpo o del volto umano.

Pellicola Striscia flessibile costituita da due elementi: il supporto e l'emulsione. Il supporto è il materiale (attualmente triacetato di cellulosa, resistente e non infiammabile, in origine nitrato di cellulosa, altamente infiammabile) su cui si distende l'emulsione. L'emulsione è costituita da una soluzione di gelatina e bromuro d'argento (o altra componente) sensibile alla luce. Il suo formato si esprime in millimetri ed è definito dalla larghezza. Può essere variabile: 8 e 16 mm (formati ridotti), 35 mm (formato standard), 70 mm (formato panoramico). Su uno o su entrambi i lati la pellicola presenta una perforazione che le consente di essere trascinata in fase di ripresa e di proiezione.

Piano-sequenza Inquadratura così lunga da svolgere il ruolo di un'intera scena. Vedi la scheda di approfondimento del cap. 5.

Piano americano Inquadratura in cui la figura umana è ripresa dal ginocchio in su.

Postproduzione L'insieme delle operazioni effettuate su un film tra la fine delle riprese e la stampa in serie delle copie (comprende soprattutto il montaggio e il missaggio).

Postsincronizzazione L'insieme dei suoni aggiunti posteriormente alle riprese. Oltre che nelle operazioni di doppiaggio la postsincronizzazione è utilizzata quando i film non sono realizzati in presa diretta, o quando si tratta di sostituire un suono diretto registrato male o un'interpretazione mediocre, o quando si rende necessario modificare il dialogo registrato durante le riprese.

Presa diretta Registrazione del suono contemporaneamente alle immagini;

introdotta negli anni Cinquanta e molto utilizzata dal *cinéma-vérité* e dalla *nouvelle vague*.

Primissimo piano Inquadratura che ritrae esclusivamente un volto umano.

Primo piano Inquadratura in cui la figura umana è inquadrata dalle spalle in su.

Produzione La dimensione economico-industriale della realizzazione di un film. Sul set il reparto produzione è guidato dall'organizzatore generale e dal direttore di produzione, cui si affiancano, in funzione subordinata, gli ispettori e i segretari di produzione.

Profilmico Tutto ciò che è posizionato davanti alla macchina da presa prima delle riprese stesse (per esempio le scenografie, i costumi, gli attori ecc.).

Profondità di campo Tipo di inquadratura in cui tutto il campo è a fuoco. Vedi la scheda di approfondimento del cap. 4.

Quadro 1. La cornice che definisce i contorni dell'inquadratura e la linea di separazione tra il campo e il fuori campo. 2. Il fotogramma della pellicola (in inglese *frame*).

Raccordo Nell'operazione di montaggio il raccordo mantiene la continuità fra due inquadrature. Si basa sulle facoltà intuitive e associative dello spettatore. I vari tipi di raccordo sono: 1) raccordo sull'asse: le due inquadrature hanno lo stesso soggetto, che risulta ripreso dallo stesso punto di vista (l'asse di ripresa resta invariato), mentre cambia la distanza tra il soggetto ripreso e la m.d.p. (per esempio si può passare da un campo lungo a un piano americano, o viceversa); 2) raccordo sul movimento: un gesto iniziato da un personaggio nella prima inquadratura si conclude nella seconda; 3) raccordo di sguardo: un'inquadratura ci mostra un personaggio che guarda qualcosa, l'inquadratura successiva ci mostra ciò che viene guardato; 4) raccordo di posizione: due personaggi ripresi uno a destra e l'altro a sinistra di un'inquadratura, dovranno mantenere la stessa posizione nella successiva; 5) raccordo di direzione: un personaggio che esce dal campo a destra dovrà rientrare nell'inquadratura successiva da sinistra; 6) raccordo di direzione di sguardi: in una scena di dialogo, per dare l'impressione che i due personaggi, quando sono inquadrati singolarmente, stiano parlando tra loro, è necessario che uno guardi verso destra e l'altro verso sinistra; 7) raccordo sonoro: un elemento sonoro (una battuta, un rumore, un motivo musicale) inizia in un'inquadratura e continua nella successiva, legandole così tra loro.

Reaction shot L'inquadratura di un personaggio (generalmente un primo piano) che reagisce a un'azione che ha avuto luogo nell'inquadratura precedente.

Regola dei 180° v. **Campo-controcampo**

Remake Film che «replica» la vicenda di un film precedente.

Scavalcamento di campo Quando viene infranta la regola dei 180° (v. campo-controcampo). Ad esempio, in una scena di dialogo, se in una inquadratura vediamo un personaggio con lo sguardo rivolto a sinistra del quadro e nella successiva vediamo il secondo personaggio con lo sguardo rivolto nella stessa direzione. L'effetto di straniamento prodotto è dovuto all'abitudine con cui lo spettatore fruisce delle regole del *découpage* (v.) classico.

Scena 1. Insieme di inquadrature in cui un episodio narrativo compiuto si svolge nella stessa unità di spazio e di tempo. Si stabilisce un'omogeneità senza ellissi temporali tra il tempo del film e l'ipotetico tempo reale dell'azione mostrata. 2. Spazio filmico costruito dal coordinamento tra il profilmico (v.) e il lavoro di messa in scena.

Sceneggiatura Un testo scritto che riporta – in maniera più o meno precisa, a seconda delle modalità produttive e dallo stile del singolo regista – le scene e i dialoghi del film. Il termine indica sia il copione che viene utilizzato in fase di ripresa, sia la trascrizione a posteriori del contenuto del film (sceneggiatura desunta). Alla stesura della sceneggiatura si arriva attraverso diverse fasi: il soggetto (il nocciolo della storia, che può essere originale, oppure derivato da un'opera letteraria o teatrale), il trattamento (sviluppo del soggetto, sorta di «romanzo del film», che può arrivare fino a un centinaio pagine), scaletta (descrizione delle singole scene, numerate; uno strumento tecnico che può intervenire in ogni momento, dalla fase di scrittura sino alla valutazione dei costi della realizzazione).

Scenografia L'insieme degli elementi (architettonici, pittorici, decorativi, digitali) necessari per la realizzazione e la connotazione di
un ambiente. Le costruzioni scenografiche possono essere **natura**li, artificiali, adattate, o virtuali (cioè elaborate in digitale).

Segretaria di edizione La persona (soprattutto in Italia, quasi sempre una donna) che tiene il «registro delle riprese»; tali note riportano tutti i dati tecnici relativi a ogni ripresa (obiettivi, posizione degli attori, riprese buone, di riserva e da scartare ecc.), che servono a evitare errori di continuità durante la realizzazione, e vengono poi utilizzate in fase di montaggio.

Sequenza Insieme di inquadrature che esaurisce un episodio narrativo compiuto: l'evento è rappresentato senza una rigida continuità spazio-temporale, con una serie di ellissi.

Sguardo in macchina Quando un personaggio si rivolge dall'interno del racconto direttamente allo spettatore, guardando verso l'obiettivo della macchina da presa. Crea una rottura della continuità narrativa e svela la finzione, facendo sentire la presenza della cinepresa e del lavoro che essa compie.

Sincronizzazione Lavoro eseguito in fase di doppiaggio, che consiste nel registrare una colonna sonora in una lingua diversa da quella originale del film.

Soggettiva Composizione visiva in cui lo spettatore vede quello che vede il personaggio. Può articolarsi in due inquadrature (l'inquadratura del personaggio che guarda seguita o preceduta dall'inquadratura di ciò che il personaggio sta osservando) oppure può essere costituita da una sola inquadratura (in questo caso gli indizi della visione soggettiva sono interni all'immagine, per esempio il fumo di una sigaretta, o il tremolio dell'inquadratura ecc.); quando nella stessa inquadratura è visibile sia il personaggio guardante che l'oggetto guardato si ha la cosiddetta semi-soggettiva, o «visione con».

Sovrimpressione Stampa contemporanea di due o più negativi sullo stesso fotogramma positivo. L'effetto è quello di far sembrare le figure evanescenti o

trasparenti ed è quindi uno dei trucchi più usati nei film fantastici o horror.

Stacco Passaggio netto e istantaneo da un'inquadratura all'altra.

Steadicam Congegno messo a punto negli anni Settanta: l'operatore porta su di sé la m.d.p., che è resa stabile grazie a un complesso sistema di contrappesi.

Storyboard Bozzetti preparatori per le riprese, in cui le singole inquadrature vengono disegnate.

Supporto v. **Pellicola**

Teatro di posa Locale, o complesso di locali, attrezzato per le riprese in interni di un film.

Tendina v. **Mascherino**

Trasparente Tecnica che consiste nel far recitare gli attori di fronte a uno schermo traslucido su cui si proiettano immagini (generalmente di esterni) riprese precedentemente; ad esempio: un personaggio in automobile, con la strada che scorre alle sue spalle intravista attraverso il lunotto posteriore.

Travelling v. **Dolly**

Tycoon Termine con cui nella Hollywood classica si indicava la figura del grande produttore cinematografico.

Zoom Obiettivo a focale variabile: può cioè passare in continuità da una focale (v.) all'altra, attraverso la combinazione di tre complessi ottici, due dei quali fissi, l'anteriore e il posteriore, e uno, il centrale, a lenti mobili. Lo zoom consente di effettuare delle «carrellate ottiche», ossia dei movimenti apparenti di avvicinamento o allontanamento ottenuti senza lo spostamento fisico della macchina da presa.

Bibliografia essenziale

Cap. 1

ABEL R. (a cura di), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, Londra 2005.

ALOVISIO S., BARBERA A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria,* Il Castoro, Milano 2006.

BERNARDINI A., *Cinema muto italiano*, Laterza, Bari 1980-1981,3 voll.,

BOWSER E., *History of the American Cinema, voi 2, The Transformation of Cinema: 1907-1915,* Charles Scribner's Sons, New York 1990.

BREWSTER B. JACOBS L., *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film,* Oxford University press, Oxford 1997.

BURCH N., *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico,* Il Castoro, Milano 2001.

CANOSA M. (a cura di), *La nuova luce. Cinema muto italiano 1, Atti del convegno internazionale, Bologna, 12-13 novembre 1999,* Clueb, Bologna 2000.

CARLUCCIO G., *Scritture della visione: percorsi nel cinema muto*, Kaplan, Torino 2006.

CARLUCCIO G., *Verso il primo piano. Attrazioni e racconto nel cinema americano* (*1908-1909*). *Il caso Griffith-Biograph*, Clueb, Bologna 1999.

CHERCHI USAI P., *David Wark Griffith,* Il Castoro, Milano 2008.

CHERCHI USAI P. (a cura di), *The Griffith Project,* British Film Institute,

Londra 1999-2007,10 voll.

CHERCHI USAI P. (a cura di), *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia. 1896-1918,* Studio Tesi, Pordenone 1986.

CHERCHI USAI R, CODELLI L., MONTANARO C., ROBINSON D., *Testimoni silenziosi: film russi 1908-1919,* Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1989.

COSTA A. (a cura di), *La meccanica del visibile: il cinema delle origini in Europa,* La casa Usher, Firenze 1983.

ELSAESSER T. (a cura di), *Early Cinema: Space, Trame, Narrative,* British Film Institute, Londra 1990.

GAUDREAULT A., *Cinema delle origini, o Della cinematografia-attrazione* II Castoro, Milano 2004.

GAUDREAULT A., GUNNING T., *Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma?,* in J. Aumont, A. Gaudreault, M. Marie (a cura di), *Histoire du cinéma: nouvelles approches,* Publications de la Sorbonne, Parigi 1989.

GUNNING T., *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: the Early Years at Biograph,* University of Illinois, Urbana e Chicago 1994.

RONDOLINO G., BERTETTO P. (a cura di), *Cabiria e il suo tempo,* Il Castoro, Milano 1998.

TOULET E., *Il cinematografo: invenzione del secolo,* Universale Electa, Milano 1994.

Cap. 2

ABEL R, *French Cinema. The First Wave 1915-1929,* Princeton University Press, Princeton 1984.

ALBERA E, *Avanguardie,* Il Castoro, Milano 2004.

BERRIATUA L., *Los proverbios divinos de F.W. Murcias,* Filmoteca Espanda, Madrid, t. I-n, 1990.

BERTETTO P. (a cura di), *Ejzenštejn Z, Feks, Vertov. Teorie del cinema*

rivoluzionario. Gli anni Venti in U.R.S.S., Feltrinelli, Milano 1975.

BERTETTO P. (a cura di), *Il cinema d'avanguardia 1910-1930,* Marsilio, Venezia 1983.

BERTETTO P, EISENSCHITZ B. (a cura di), *Fritz Lang. La messa in scena*, LINdau, Torino 1992.

BORDWELL D., *French Impressionist Cinema. Film Culture, Film Theory, Film Style,* Arno, New York 1980.

COATES P, *The Gorgon s Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror,* Cambridge University Press, Cambridge 1991.

DE HAAS P, *Cinéma intégral,* Transédition, Parigi 1985.

ElSNER L.H., *Lo schermo demoniaco,* Editori Riuniti, Roma 1983.

EJZENSTEJN S.M., *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 1986.

EJZENSTEJN S.M., *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 1981.

ELSAESSER T., *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary,* Roudedge, Londra 2000.

GlLLESPIE D., *Early soviet cinema: innovation, ideology and propaganda,* Wallflower, Londra 2000.

GRIGNAFFINI G. (a cura di), *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto,* Clueb, Bologna 1989.

GUERIN E, *A Culture ofLight: Cinema and Technology in 1920s in Germany,* University of Minnesota Press, Minneapolis, Londra 2005.

HAMMOND P. (a cura di), *The Shadow andIts Shadow: Surrealist Writings on Cinema*, British Film Institute, Londra 1978.

HENRY M., *Il cinema espressionista tedesco: un linguaggio metaforico*, Marzorati, Milano 1974.

KRACAUER S *Da Caligari a Hitler: una storia psicologica del cinema tedesco,* a cura di Leonardo Quaresima, Lindau, Torino 2001.

KUENZLIR. (a cura di), *Dada and Surrealist Film,* Willis, Locker and Owens, New York 1987.

KURTZ R, *L'espressionismo e il film,* Longanesi, Milano 1981.

LAWDER S., *Il cinema cubista,* Costa&Nolan, Genova 1983.

LÉBEDEV N., *Il cinema muto e sovietico,* Einaudi, Torino 1962.

LEYDA J., *Storia del cinema russo e sovietico,* Il Saggiatore, Milano 1964, 2 voll.

PESCATORE G. (a cura di), *Fotogenia. La bellezza del cinema,* «Cinema & Cinema», 64, maggio-agosto 1992.

PETRO P, *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Cinema,* Princeton U.P., Princeton 1989.

QUARESIMA L. (a cura di), *Cinema e rivoluzione. La via tedesca 1919-1932,* Longanesi, Milano 1979.

RONDOLINO G. (a cura di), *Lòcchio tagliato. Documenti del cinema dadaista e surrealista,* Martano, Torino 1973.

RONDOLINO G. (a cura di), *Il cinema astratto,* Tirrenia, Torino 1977.

SÀNCHEZ-BLOSCA V., *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemàn 1918-1933,* Verdoux, Madrid 1990.

VLRMAUX A. E O., *Les Surréalistes et le cinéma,* Seghers, Parigi 1976.

YOUNGBLOOD D.J., *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935,* Researches Press, Ann Arbor 1985.

Cap. 3

AA.VV., *Hollywood. Lo studio system,* Marsilio, Venezia 1982.

ALTMAN R, *Film/Genere,* Vita & Pensiero, Milano 2004.

ANGER K., *Hollywood Babilonia,* Adelphi, Milano 1979-1986,2 voll.

BORDWELL D., STAIGER J., THOMPSON K., *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960,* Routledge, Londra 1988.

BROWNLOW K., *The Parade s gone by...,* Secker and Warburg, Londra 1968.

BROWNLOW K., *Behind the Mask of Innnocence,* Johnathan Cape, Londra 1990.

DYER MCCANN R, *The Silent Comedians,* Scarecrow Press, New York 1993.

EVERSON W.K., *American Silent Film,* Da Capo Press, New York 1998.
GOMERY D., *The Hollywood Studio System. A Hi story,* BFI Publishing, Londra 2005.
JACOBS L., *L'avventurosa storia del cinema americano*, Einaudi, Torino 1952.
KAMINSKY S.M., *Generi cinematografici americani*, Pratiche, Parma 1997.

KERR W., *The Silent Clowns,* Knopf, New York 1975.
KOSZARSKIR., *Hollywood Directors 1914-40,* Oxford University Press, Londra, Oxford, New York 1976.
KOSZARSKI R, *An Evening Entarteinment: The Age of the Silent Feature Pieture, 1915-28,* University of California Press, Berkeley 1994.
MUSCIO G. (a cura di), *Prima dei codici 2. Alle porte di Hays,* Biennale Edizioni, Venezia 1991.
SCORSESE M., WILSON M.H., *Un viaggio personale con Martin Scorsese attraverso il cinema americano*, Archinto, Milano 1998.
STAIGER J. (a cura di), *The Studio System*, Rutgers University Press, New Brunswick 1995.

Cap. 4

AA.VV., *Hollywood. Lo studio system*, Marsilio, Venezia 1982.
ALONGE G., CARLUCCIO *G., Il cinema hollywoodiano classico. Un'introduzione,* Laterza, Roma-Bari 2006.
ANGER K., *Hollywood Babilonia,* Adelphi, Milano 1979-1986,2 voll.
BALIO T., *Grand Design. Hollywood as a Modem Business Enterprise, 19301939,* University of California Press, Berkeley 1993.
BELLOUR R (a cura di), *Le cinéma américain. Analyses de films*, Flammarion, Parigi 1980,2 voll.
BORDWELL D., STAIGER J., THOMPSON K., *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Roudedge, Londra 1988.
BOURGET J.-L., *Hollywood. La norme et la marge*, Nathan, Parigi 1998.
CEPLAIR L., ENGLUND S., *Inquisizione a Hollywood. Storia politica del cinema americano, 1930-1960,* Editori Riuniti, Roma 1981.
DOHERTY T., *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality\ and Insurrection in American Cinema 1930-1934*, Columbia University Press, New York 1999.

DYER R, *Star,* Kaplan, Torino 2004.
GRANT B.K. (a cura di), *Film Geme Reader II,* University of Texas Press, Austin 1995.
JACOBS L., *L̇avventurosa storia del cinema americano*, Einaudi, Torino 1952.
JOWETT G., *Film. The Democratic Art,* Little, Brown and Company, Boston 1976.
KAMINSKY S.M., *Generi cinematografici americani,* Pratiche, Parma 1997.
KOPPES C.R., BLACK G.D., *La guerra di Hollywood. Politica, interessi e pubblicità nei film della Seconda guerra mondiale*, Il Mandarino, Cles 1988.

KOZLOFF S., *Overhearing Film Dialogue*, University of California Press, Berkeley 2000.

LA POLLA F., *Stili americani,* Bononia University Press, Bologna 2003.

MALTIN L., *OfMice and Magic. A History of American Animated Cartoons,* Piume, New York 1987.

MUSCIO G., *Hollywood's New Deal,* Tempie U.P, Philadelphia 1997.

NAREMORE J., *More than Night. Film Noir in Its Contexts,* University of California Press, Berkeley 1998.

POLAN D., *Power and Paranoia. History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950,* Columbia U.P, New York 1986.

PRAVADELLIV., *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano,* Marsilio, Venezia 2007.

RAY R., *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980,* Princeton University Press, Princeton 1985.

SARRIS A., *«You Ain't Heard Nothin' Yet». The American Talking Film: History & Memory, 1927-1949,* Oxford University Press, Oxford 1998.

SCHATZ T., *Hollywood Genres*, McGraw-Hill, Austin 1981.

SCHATZ T., *The Genius of the System. Hollywood Film-making in the Studio Era*, The Pantheon Books, New York 1988.

SCORSESE M., WILSON M.H., *Un viaggio personale con Martin Scorsese attraverso il cinema americano,* Archinto, Milano 1998.

SKLAR R., *Cinemamerica. Una storia sociale del cinema americano,* Feltrinelli, Milano 1982.

SLOTKIN R., *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America,* University of Oklahoma Press, Norman 1998.

STAIGER J. (a cura di), *The Studio System,* Rutgers University Press, New Brunswick 1995.

TRUFFAUT E, *Il cinema secondo Hitchcock,* Pratiche, Parma 1977.

ZAGARRIO V. (a cura di), *Studi americani,* Marsilio, Venezia 1994.

Cap. 5

ANDREW D., UNGAR S., *Popular Front Paris and the Poetics of Culture,* Belknap Press 2008.

BAZIN *A., Jean Renoir,* Champ Libre, Parigi 1971.

BOSCHI A., *L'avvento del sonoro in Europa. Teoria e prassi del cinema negli anni della transizione,* Clueb, Bologna 1994.

BUCHSBAUMJ., *Cinema Engagé: Film in the Popular Front,* University of Illinois Press, Urbana 1988.

DE VINCENTI *G.,Jean Renoir. La vita e ifilm,* Marsilio, Venezia 1996.

EJZENSTEJN S.M., *Il montaggio verticale,* in Id., *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 1986, pp. 129-216.
JEANCOLAS J.-P., *15 ans d'années trente. Le cinéma des français 1929-1944* Stock, Parigi 1983.
KREIMEIER K., *Die U/a Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, Hanser, Monaco 1992.

RENOIRj., *La mia vita, i miei film,* Marsilio, Venezia 1992.
RENTSCHLER E., *Ministry of lllusions. Nazi Cinema and Its Afterlife,* Harvard University Press, Cambridge 1996.
RENZI R (a cura di), *Il cinema dei dittatori: Mussolini, Stalin, Hitler,* Grafis Bologna 1992.

VLNCENDEAU G., READER K. (a cura di), *La vie est à nous. French Cinema of the Popular Front, 1935-1938,* British Film Institute, Londra 1986.

Cap. 6

AA.VV., *Materiali sul cinema italiano degli anni Cinquanta*, Quaderni della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1978.
BONDANELLA R, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present,* Continuum, New York 2001[3].
CALLEGARI G., LODATO N. (a cura di), *Leggere Visconti,* Amministrazione Provinciale, Pavia 1976.
DAGRADA E., *Le varianti trasparenti: i film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini,* LED, Milano 2005.
DE SANTIS G., *Verso il neorealismo*, Bulzoni, Roma 1982.
FALCETTO B., *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano 1992.
FARASSINO A., *Giuseppe De Santis,* Moizzi, Milano 1978.
FARASSINO A., *Neorealismo. Cinema Italiano 1945-1949,* EDT, Torino 1989.
FORGACS D., LUTTON S., NOWELL-SMITH G. (a cura di), *Roberto Rossellini: Magician of the Real,* BFI, Londra 2000.
GALLAGHER T., *The Adventures of Roberto Rossellini,* Da Capo Press, New York 1998.
GRANDE M., *Abiti nuziali e biglietti di banca*, Bulzoni, Roma 1986.
LIANDRAT-GUIGUES S., *Il tramonto e l'aurora: sul cinema di Luchino Visconti,* Schena, Fasano 2002.
LIZZANI C, *Riso amaro*, Officina, Roma 1978.
MlCCICHÉ L. (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1975.
MlCCICHÉ L., *Visconti e il neorealismo,* Marsilio, Venezia 1990.
MlCCICHÉ L. (a cura di), *De Sica,* Marsilio, Venezia 1992.
MlCCICHÉ L., *Luchino Visconti. Un profilo critico,* Marsilio, Venezia 1996.
MONETI G., *Neorealismo fra tradizione e rivoluzione,* Nuova Immagine, Siena 1999.
Nuzzi P., IEMMA O., *De Sica & Zavattini: parliamo tanto di noi*, Editori Riuniti,

Roma 1997.
SPINAZZOLA V., *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965,* Bompiani, Milano, Roma 1985.
PRAVADELLI V. (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti,* Marsilio, Venezia 2000.

RONDOLINO G., *Luchino Visconti,* UTET Libreria, Torino 2006.
RONDOLINO G., *Roberto Rossellini,* UTET Libreria, Torino 2006.
ROSSELLINI R, *Il mio metodo. Scritti e interviste,* Marsilio, Venezia 1987.
ROSSELLINI R, *Il mio dopoguerra*, E/O, Roma 1995.

RUBERTO L.E., WILSON K.M. (a cura di), *Italian Neorealism and Global Cinema,* Wayne State, Detroit 2007.
TOFFETTI S. (a cura di), *Rosso Fuoco. Il cinema di Giuseppe De Santis,* Museo Nazionale del Cinema-Lindau, Torino 1996.
TINAZZI G.(a cura di), *Il cinema italiano degli anni Cinquanta,* Marsilio, Venezia 1979.
VILLA F. (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia anni Cinquanta,* «Comunicazioni Sociali», aprile-settembre 1995, n. 2-3.
VITTI A., *Giuseppe De Santis and postwar Italian cinema,* University of Toronto press, Toronto 1996.
ZAVATTINI C, *Neorealismo ecc.,* Bompiani, Milano 1979.
ZAVATTINI C., *Opere,* Bompiani, Milano 2001.

Cap. 7

ASSAYAS O., BJORKMAN S. (a cura di), *Conversazione con Ingmar Bergman,* Lindau, Torino 1994.
AUMONT J., *Ingmar Bergman, mes films sont l'explication de mes images,* Cahiers du Cinéma, Parigi 2003.

AUMONT J., *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts,* Cahiers du Cinéma, Parigi 2007.

BERGMAN I., *Immagini,* Garzanti, Milano 1992.
BERGMAN I., *Lanterna magica,* Garzanti, Milano 1987.
Bergman on Bergman, Simon and Schuster, New York 1973.
BERNARDI A., *Luis Buñuel,* Le Mani, Recco 1998.
BERTETTO P, *L'enigma del desiderio: Buñuel,* Un Chien andalou *e* L'Age d'or, Fondazione Scuola nazionale di cinema, Roma 2001.
BRESSON R, *Note sul cinematografo,* Marsilio, Venezia 1986.
BUÑUEL L., *Dei miei sospiri estremi,* Rizzoli, Milano 1983.
BUNUEL L., *Scritti letterari e cinematografici*, Marsilio, Venezia 1984 (poi ri pubblicati col titolo *Un tradimento inqualificabile*, Marsilio, Venezia 1996)
CESARMAN E, *L'oeil de Buñuel*, Editions du Dauphin, Parigi 1982.

CHION M., *Jacques Tati,* Cahiers du Cinéma, Parigi 1987.

DE GIUSTI L. (a cura di), *La bellezza e lo sguardo. Il cinematografo di Robert Bresson,* Il Castoro, Milano 2000.

DELEUZE G., *Limmagine-tempo,* Ubulibri, Milano 1989.

DE VINCENTI G., *Il concetto di modernità nel cinema,* Pratiche, Parma 1993.

DROUZY M., *Luis Buñuel arcbitecbte du rive,* Lherminier, Parigi 1978.

GADO E, *The Passion of Ingmar Bergman,* Duke University Press, Durham 1986.

MlCCICHÉ L., *Il nuovo cinema degli anni Sessanta,* ERI, Torino 1972.

PRÉDAL R, *Tutto il cinema di Bresson,* Baldini & Castoldi, Milano 1998.

SANCHEZ VLDAL A., *Luis Buñuel. Obra cinematografica,* J.C., Madrid 1984.

SEMOLUÉ J., *Bresson, ou Lacte pur des métamorphoses,* Flammarion, Parigi 1993.

SPAGNOLETTI G., TOFFERN S. (a cura di), *Il caso e la necessità: Il cinema di Robert Bresson,* Lindau, Torino 1998.

STEENE B., *Ingmar Bergman: a Reference Guide,* Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.

TINAZZI G., *Il cinema di Robert Bresson,* Marsilio, Venezia 1976.

TÖRNQVIST E., *Between Stage and Screen: Ingmar Bergman Directs,* Amsterdam University Press, Amsterdam 1995.

TRASATn S., *Bergman,* La Nuova Italia, Firenze 1992.

Cap. 8

AA.VV., *Far Fast: Dieci anni di cinema,* Far East Film, Udine 2008.

AA.VV., *Il nuovo cinema taiwanese,* Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Roma 1988.

AA.VV., *Le avventurose storie del cinema indiano,* Marsilio Venezia 1985, 2 voll.

AA.VV., *Taiwan. Cinema degli anni '90,* Il Castoro, Milano 1998.

ANDERSON J. L., RICHIE D., *The Japanese Film: Art and Industry* (*Expanded Edition*)*,* Princeton University Press, Princeton 1983.

APRÀ A. (a cura di), *Il cinema di Kenji Mizoguchi,* ERI-La Biennale di Venezia, Torino-Venezia 1980.

BERRY C., *China on Screen: Cinema and Nation,* Columbia University Press, New York 2006.

BERRY M., *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers,*

Columbia University Press, New York 2005.
BORDWELL D., *Ozu and the Poetics of Cinema,* Princeton Univesity Press, Princeton 1988.
BORDWELL D., *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment,* Harvard University Press, Cambridge 2000.
BURCH N., *To the Distant Obsewer. Form and Meaning in the Japanese Cinema,* Scolar Press, Londra 1979.

COPPOLA A., *Le cinéma asiatique: Chine, Corée, Japon, Hong-Kong Taiwan,* L'Harmattan, Parigi 2004.

CORNELIUS S., *New Chinese Cinema: Challenging Representations,* Wallflower, New York 2002.

MOLLER M. (a cura di), *Ombre elettriche. Saggi e ricerche sul cinema cinese,* Electa, Milano 1982.

MOLLER M. (a cura di), *Ombre elettriche: 100 anni di cinema cinese,* Electa, Milano 2005.

NAZZARO G., TAGLIACOZZO A., *Il cinema di Hong Kong,* Le Mani, Recco (Ge) 1997.
NOVELLI R., *Storia del cinema giapponese,* Marsilio, Venezia 2001.
PEZZOTTA A., *Tutto il cinema di Hong Kong,* Baldini & Castoldi, Milano 1999.

REYNAUD B., *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*, Cahiers du Cinéma, Parigi 1999.

RICHIE D., MELLEN J., *The Films ofAkira Kurosawa,* University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1999.

STANDISH I., *A New History Of Japanese Cinema,* The Continuum, New York 2006.

TASSONE A., *Akira Kurosawa,* Il Castoro, Milano 1994.
TEO S., *Hong Kong Cinema. The Extra Dimensions,* British Film Institute, Londra 1997.
TESSER M., *Breve storia del cinema giapponese*, Lindau, Torino 1998.
TOMASID., *Kenji Mizoguchi,* Il Castoro, Milano 1996.
TOMASI D., *Yasujiro Ozu,* Il Castoro, Milano 1996.

Cap. 9

«Cahiers du Cinéma», fascicolo speciale *Nouvelle vague,* dicembre 1962.
«Cahiers da Cinéma», fascicolo speciale *Nouvelle vague. Une légende en question,* 1988.

«Cinémaction», n. 104, *Flash-back sur la Nouvelle vague,* a cura di Guy Gauthier 2002.

BORDE R, BUACHE E, CURTELIN J., *Nouvelle vague,* Serdoc, Lione 1962.
COLLET J., *Le cinéma en question: Rozier, Chabrol, Rivette, Truffaut, Demy, Rohmer,* Editions du Cerf, Parigi 1972.
CURI G., *Il cinema francese della nouvelle vague,* Studium, Roma 1977.
DE BAECQUE A., TESSON C. (a cura di), *La nouvelle vague. Il cinema secondo Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffaut,* Minimum Fax Roma 2004.
DE BAECQUE A., *La Nouvelle Vague. Portrait d une jeunesse,* Flammarion Parigi 1998.

DOUCHET J., *Nouvelle vague,* Cinémathèque Française-Hazan, Paris 1988.
DOUIN J.-L. (a cura di), *La nouvelle vague vingt-cinq ans après,* Ed. du Cerf Parigi 1983.
EIZYKMAN C., *La jouissance-cinéma,* UGE, Parigi 1976.
GREENE N., *The French New Wave: a New Look,* Wallflower, Londra 2007.

GRIGNAFFINI G. (a cura di), *Il cinema secondo la nouvelle vague,* Temi, Trento 2006.
LABARTHE A., *Essai sur le jeune cinéma français,* Le Terrain Vague, Parigi 1960.

LUCANTONIO G., *La politique des auteurs: testi, documenti, interviste*, Dino Audino, Roma 1999.

MAREE M., *La nouvelle vague,* Lindau, Torino 1998.

MONACO J., *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette,* Oxford University Press, New York 1976.
MOSCARIELLO A., *Nouvelle Vague,* Dino Audino, Roma 2008.
NEUPERT R, *A History of the French New Wave Cinema,* The Univesity of Wisconsin Press, Madison 2002.

OLIVEIRA L.M. (a cura di), *Nouvelle vague,* Cinemateca Portuguesa – Museu do cinema, Lisbona 1999.

SICLIERJ., *Nouvelle vague?,* Ed. du Cerf, Parigi 1961.
TASSONE A. (a cura di), *La nouvelle vague 45 anni dopo,* Il Castoro, Milano 2002.
TURIGLIATTO R (a cura di), *Nouvelle vague,* Festival Intemazionale Cinema Giovani, Torino 1985.

Cap. 10

AA.VV., *Il Cinema Novo brasiliano,* Quaderni della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1974,2 voll.
APRÀ A. (a cura di), *Poetiche delle nouvelles vagues 1,* Marsilio, Venezia 1989.
BUCHAR R, *Czech New Wave Filmmakers in Interviews,* McFarland, Jefferson (N.C.) – Londra 2004.
BUTTAFAVA G. (a cura di), *Aldilà del disgelo: cinema sovietico degli anni Sessanta,* Ubulibri, Milano 1987.
ELSAESSERT., *New German Cinema,* MacMillan, Londra 1989.
FURDAL M., TURIGLIATTO R. (a cura di), *Dalla «scuola polacca» al nuovo cinema. 1956-1970,* Ubulibri, Milano 1988.
HAMES R, *The Czechoslovak New Wave,* University of California Press, Berkeley 1985.
IMRE A., *East European Cinemas,* Roudedge, Londra 2005.
MARTINI E., *E ree cinema e dintorni: nuovo cinema inglese 1956-1968,* Festival internazionale cinema giovani – EDT, Torino 1991.

PASSEK J.-L. (a cura di), *Le cinéma hongrois,* Centre Georges Pompidou, Parigi 1979.

TURIGLIATTO R (a cura di), *Nova Vlna. Cinema cecoslovacco degli anni Sessanta,* Lindau, Torino 1994.

ROCHA G., *Saggi e invettive sul nuovo cinema,* ERI, Torino 1986.

SPAGNOLETTI G. (a cura di), *Junger deutscher Film* (*1960-1970*)*: il nuovo cinema tedesco negli anni sessanta,* Festival intemazionale cinema giovani – Ubulibri, Torino – Milano 1985.

STAM R, JOHNSON R, *Brazilian cinema,* Columbia University Press, New York 1995.

Cap. 11

ANTONIONI M., *Tare un film è per me vivere: scritti sul cinema,* Marsilio, Venezia 1994.

BONDANELLA P., *Il cinema di Federico Fellini,* Guaraldi, Rimini 1994.

CAMPARIR, *Il fantasma del bello,* Marsilio, Venezia 1995.

CHATMAN S., *Michelangelo Antonioni,* Taschen, Colonia 2004.

CUCCU L., *Antonioni: il discorso dello sguardo e altri saggi,* ETS, Pisa 1997.

DE VINCENTI G., (a cura di), *Storia del cinema italiano, voi X, 1960-1964,* Scuola Nazionale di Cinema, Marsilio, Venezia 2001.

FALDINI E, FOFI G., *L'avventurosa storia del cinema italiano. 1960-1969,* Feltrinelli, Milano 1981.

FELLINI E, *Fare un film,* Einaudi, Torino 1993.

FELLINI E, *Intervista sul cinema,* Laterza, Bari 1983.

GRANDE M., *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma 2003.

KEZICH T., *Fellini,* Camunia, Milano 1987.

MlCCICHÉ L. (a cura di), *Il cinema del riflusso: film e cineasti italiani degli anni '70,* Marsilio, Venezia 1997.

MlCCICHÉ L., *Cinema italiano: gli anni Sessanta e oltre,* Marsilio, Venezia 1995.

NAPOLITANO R. (a cura di), *Commedia all'italiana: angolazioni, controcampi,* Gangemi, Roma 1986,2 voll.

PIRRO U., *Soltanto un nome nei titoli di testa: i felici anni Sessanta del cinema italiano,* Einaudi, Torino 1998.

SPINAZZOLA V., *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965* Bompiani, Milano 1985.

TLNAZZI G., *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano 2002.

Cap. 12

BARNOUW E., *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, Oxford 1983.

BARSAM R.M., *Non-Fiction Film. A Criticai History*, Indiana University Press,

Bloomington 1992.
BERTETTO P. (a cura di), *Il grande occhio della notte. Cinema d'avanguardia americano 1920-1990,* Lindau, Torino 1992.
BRESCHAND J., *Il documentario. Laltra faccia del cinema,* Lindau, Torino 2005.

COMOLLI J.L., *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta,* Donzelli, Roma 2006.

GAUTHIER G.j *Le documentane, un autre cinéma,* Nathan, Parigi 1995.
JAMES D., *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton U.P., Princeton 1985.
NEPOTIR, *Storia del documentario,* Patron, Bologna 1988.

NlCHOLS B., *Introduzione al documentario,* Il Castoro, Milano 2006.
Sll'NEY P.A., *Visionary Film. The American Avant-Garde,* Oxford University Press, New York 1974.
Sll'NEY P.A. (a cura di), *Film Culture Reader,* Praeger, New York 1970.
Sll'NEY P.A., *Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson,* Oxford University Press, New York 2008.
TYLERP, *Underground Film,* Grove, New York 1969.
YOUNGBLOOD G., *Expanded Cinema,* Dutton & Co., New York 1970.

Cap. 13

«Cahiers du Cinéma», *Made in USA,* numero speciale 334/335, aprile 1982.

«Cahiers du Cinéma», *Made in USA,* numero speciale 337, giugno 1982.

«Cinema e Cinema», *New Hollywood,* n. 2, gennaio-marzo 1975.
BISKIND P, *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex* v *Drugs* v *Rock* v *Roll Generation Saved Hollywood,* Bloomsbury, Londra 1998 (tr. it.: *Easy riders, raging bulls. Come la generazione sesso-droga-rock'n'roll ha salvato Hollywood,* Editoria e Spettacolo, Roma 2007).
CfflON M., *Stanley Kubrick. L'umano, né più né meno,* Lindau, Torino 2006.
BEAU E, DUBOIS P, LEBLANC G. (a cura di), *Cinéma et dernières tecnologie s,* Ina/De Boeck Université, Parigi-Bruxelles 1998.
KING G., *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster,* Einaudi, Torino 2004.
KOLKER R., *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, Oxford University Press, Oxford 1988[2].
LA POLLA E, *Il nuovo cinema americano* (*1967-1975*), Marsilio, Venezia 1978.
LEWIS J., *Whom God Wishes to Destroy... Francis Coppola and the New Hollywood,* Duke University Press, Durham 1995.
MARTINI E. (a cura di), *Innamorati e lecca lecca. Indipendenti americani anni '60,* Lindau, Torino 1991.

PRINCE S., *A New Fot of Gold: Hollywood under the Electronic Rainbow 1980-1989,* Charles Scribner's Sons, New York 2000.

WOOD R., *Hollywood from Vietnam to Reagan,* Columbia University Press, New York 1986.

Cap. 14

«La Valle dell'Eden», n. 18, gennaio/giugno 2007, dossier: *Americana. Cinema e televisione negli Stati Uniti dopo l'11 settembre.*

ALONGE G., AMADUCCI A., *Passo uno. E immagine animata dal cinema al digitale,* Lindau, Torino 2003.

BRUNO M.W., *Per una storia degli effetti speciali come specifico cinematografico. Al di là del principio di riprovisene,* in G.P Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale,* voi. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001, pp. 767-799.

DALE M., *The Movie Game: The Film Business in Britain, Europe and America,* Cassell, Londra 1997.

ELSAESSER T., BUCHLAND W., *Studying Contemporary American Film*, Arnold, Londra 2002.

ELSAESSER T., *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.

FRIEDBERG A., *Window Shopping: Cinema and the Postmodern,* University of California Press, Berkeley 1993.

GALT R-, *The New European Cinema,* Columbia University Press, New York 1955.

JÄCKEL A., *European Film Industries,* British Film Institute, Londra 2003.

JULLEER L., *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino 2007.

KING G., *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster,* I.B. Tauris, Londra 2000.

LA POLLA E, *L'età dell'occhio. Il cinema e la cultura americana*, Lindau, Torino 1999.

NEALE S., SMITH M. (a cura di), *Contemporary Hollywood Cinema,* Roudedge, Londra 1998.

THOMPSON K., *Story telling in the New Hollywood: Under standing Classical Narrative Technique,* Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1999.

Storie generali dei cinema

AA.VV., *Enciclopedia del cinema,* Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2003-2004,7 voll.

ROBERT C. ALLEN, DOUGLAS GOMERY, *Film history: Theory and Practice* Knopf, New York 1985.

BERNARDI S., *L'avventura del cinematografo,* Marsilio, Venezia 2007.

BESSIÈRE I., JEAN A. GLLI (a cura di), *Histoire du cinéma: problématique des sources,* Institut National d'Histoire de l'Art, Parigi 2002.

BORDWELL D., THOMPSON K., *Storia del cinema e dei film,* Il Castoro, Milano 1998,2 voll.

BRUNETTA G.P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale,* Einaudi, Torino 1999-2001,5 voll.

CHIARETTI T., LuciGNANI L. (a cura di), *Cinema & film: la meravigliosa storia dell'arte Cinematografica,* Curcio, Roma 1988, 8 voll.

DELEUZE G., *Limmagine-movimento,* Ubulibri, Milano 1984.

DELEUZE G., *Limmagine-tempo,* Ubulibri, Milano 1989.

DÌ GLAMMATTEO E, *Storia del cinema,* Marsilio, Venezia 1998.

GRAINGE P, JANCOVICH M., MONTEITH S., *Film histories: an introduction and reader,* Edinburgh, University Press, Edimburgo 2007.

LAGNY MICHÈLE, *De l'Histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma,* Colin, Parigi 1992.

MITRY J., *Histoire du cinéma: art et industrie,* Editions Universitaires, Parigi 1967-1973,3 voll.

NOWELL-SMITH G. (a cura di), *The Oxford History of World Cinema,* Oxford University Press, New York 1996.

RONDOLINO G., *Storia del cinema,* UTET Libreria, Torino 2006,2 voll.

SADOUL G., *Storia generale del cinema,* Einaudi, Torino 1965-1978, 3 voll.

SALT B., *Film Style and Technology: History and Analysis,* Starword, Londra 2003[2].

TALENS J., Zunzunegui S. (a cura di), *Historia general del cine,* Catedra, Madrid 1995-1998,12 voll.

VINCENT C., FOFI G., MORANDINI M., VOLPI G., *Storia del cinema,* Garzanti, Milano 1988,4 voll.

R. ALONGE, *NUOVO* *manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio.*

R. ALONGE, R. TESSAJRJ, *Manuale di storia del teatro. Fantasmi della scena d'Occidente.*

A. ARTONI, *Il sacro dissidio. Presenza, mimesis, teatri d'Occidente.*

F. CARPANELLI, *Euripide. L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali di Atene.*

C. D'ANGELI, *Forme della drammaturgia. Definizioni ed esempi.*

V. GARAVAGLIA, *Teatro, educazione, società.*

E. MATTIODA, N. POZZI, *Introduzione alla letteratura italiana. Istituzioni, periodizzazioni, strumenti.*

R. NEPOTI, *L'illusione filmica. Manuale di filmologia.*

F. PERRELLI, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale.*

E. RANDI, *Percorsi della drammaturgia romantica.*

C. SLMONLCH, L. TERMINE, *Lo spettacolo cinematografico.*

G. C. SCIOLLA, *Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti.*

1 L'eccellenza della macchina produttiva tedesca assicura livelli notevoli anche a film realizzati in Germania da registi stranieri. Ne è una prova *Za la Mort Der Traum der Za la Vie* (*Za la Mort l'incubo di Za la Vie*, 1924) scritto diretto e interpretato da Emilio Ghione (vedi cap. 1), che rievoca l'ambiente della malavita e i locali malfamati di Berlino, con una forza particolare. È una configurazione che risente innanzitutto dell'influenza degli spazi stilizzati del *Dr. Mabuse* langhiano, e che sviluppa una messa in scena aspra e coinvolgente, disegnando un mondo di violenza, di illegalità e di arbitrio estremamente efficace. Le immagini di gruppo della malavita, le riprese di volti e di corpi iperespressivi, la scelta di punti di vista molteplici, accompagnano la valorizzazione della maschera di Emilio Ghione, che ricorda spesso l'intensità di Conrad Veidt e del suo sonnambulo nel *Caligari.*

2 *Pat Hobby e Orson Welles* (1962), in F. Scott Fitzgerald, *I racconti di Pat Hobby. L'età del cinema,* Theoria, Roma-Napoli 1996, p. 56.

3 E. Cozarinsky (a cura di), *Borges al cinema*, Il Formichiere, Milano 1979, pp. 58-59.

4 AA.VV., *Alfred Hitchcock,* «Cahiers du Cinéma», hors-série 8, 1958, p. 59.

5 F. TRUFFAUT, Il cinema secondo Hitchcock, Pratiche, Parma 1977, pp. 143-144.

6 Tecnica che, peraltro, Truffaut non ha mai amato, a conferma che anche su questo piano le differenze c'erano.

7 Non si può peraltro dimenticare, su un altro piano, l'apporto dato da un gruppo di nuovi attori, che dimostrano disponibilità alle nuove esigenze di recitazione, distanti dai modi classici e più inclini all'adattabilità se non all'improvvisazione: Bernadette Lafont, Jean-Claude Brialy, Jean-Paul Belmondo, Anna Karina, Jean-Pierre Léaud; Stéphane Audran, e altri.

8 «Quando ero critico pensavo che un film, per essere riuscito, dovesse esprimere simultaneamente una idea del mondo e una idea del cinema» (FrançoisTruffaut).

9 In una intervista del 1999 Jacques Rivette ha così descritto la sua iniziazione, all'inizio degli anni Cinquanta: «Arrivo a Parigi, e in capo a un mese o due, oso andare per la prima volta in avenue de Messine, alla Cinémathèque, comincio ad andarci più spesso che posso, e là mi imbatto in Griffith, in Stiller, in Fairbanks, in tutto il cinema degli anni Dieci e Venti, con il sentimento fortissimo che nei grandi film di Griffith, di Stiller e di Stroheim, o nei primi film di Dreyer e di Murnau ci fosse un'innocenza del cinema che era irrimediabilmente perduta».

10 Il quale nel suo libro del 1974 *Ma vie et mes film* (trad. it. *La mia vita. I miei film*, Marsilio, Venezia, 1992) ha scritto in esergo: «Dedico questo libro agli autori che il pubblico riconosce sotto il nome di Nouvelle Vague, ai quali mi accumunano analoghe aspirazioni».

11 Va allora notato, per inciso, che se - come si può osservare - è la fascinazione del tempo a coinvolgere molti di questi autori, è però anche la riscoperta, cui sopra si è fatto cenno, dello spazio a interessarli, della città in particolare: come non ricordare la Nantes di *Lola* (di Demy), la Parigi dei *Quattrocento colpi*, o la Boulogne-sur- Mer di *Muriel* (Resnais), per fare solo qualche esempio?

12 I mutamenti dell'istituzione cinematografica negli anni Sessanta e Settanta (soprattutto a proposito della nuova, e più liberale, legge sulla censura, la L. 161/62, della nuova legge economica sulla cinematografia, la L. 1213/65,